

HAJALNAMA

فصلية، تعنى بشؤون الثقافة الكردية

11 - 10

سليم بركات

تسعون درجة تحت النعناع، وثلاثون فوق القرنفل.

عدد خاص



حجلنامه

HJALNAMA

فصلية، تعنى بشؤون الثقافة الكردية

العددان 10 - 11

2007

رئيس التحرير

محمد عفيف الحسيني

أمانة التحرير

محمد نور الحسيني

هندرين

فرهاد بيربال

آخين ولات

وليد هرمز

عبدالرحمن عفيف

بيان سلمان

سامي داوود

محسن سيدا

خالد جميل محمد

الاخراج الفني

نيار دوسكي

اللوغو

صادق الصائغ

تصميم الغلاف، والبورتريت

عمر حمدي (مالفا)

بورتريت الغلاف الأخير

خالد بابان

طبع العدد، بدعم من مكتب المنظمات الديمقراطية، في كردستان.

حجل بداية الكلام، حجل كلامنا.

سليم بركات

* يخضع نشر المواد، وتبويبها، لاعتبارات فنية واخراجية محضة.

* المواد المنشورة في المجلة، تعبر عن آراء كتابها.

* المواد المرسلة إلى المجلة غير منشورة سابقاً.

الاشتراكات السنوية

الأفراد:

السويد: 300 كرون سويدي.

أوربا: 40 دولار أمريكي.

باقي الدول: 50 دولار أمريكي.

المؤسسات:

السويد: 500 كرون سويدي.

باقي الدول: 100 دولار أمريكي.

سعر العدد: 100 كرون سويدي، أو مايعادلها.

المراسلات:

MOHAMMAD HUSSAINI
Marklandsg. 37
414 77 Göteborg - SWEDEN
TEL & FAX: 0046 (31) 7147411
hajalnama@hotmail.com

عنوان الموقع:

www.hajalnama.com

رقم الايداع الدولي:

ISBN 91-975893-0-6

رقم الحساب البنكي:

Föreningssparbanken:
8299 - 0
103 818 227 – 3

الفهرست

محمد عفيف الحسيني

تسعون درجة تحت النعناع، وثلاثون فوق القرنفل. 5

بيبوغرافيا 6

أعمال سليم بركات المطبوعة 7

الحوار (منتخبات)

أستطيعُ الكتابة عن روحي بألفِ لغةٍ 9

سليم بركات

يوم في حياة سليم بركات 26

الديوان (منتخبات)

صمتُكَ نقيٌّ، لكنَّكَ شريكٌ ثرثارٌ أيها الموتُ 29

السيرتان (منتخبات)

لستُ أغويكم. المكانُ يُغوي 51

النثر (منتخبات)

تشريد المكان عن أسمائه 65

إلى من يهمه الأمر، ومن لايهمه 68

قامشلوكي 72

رسوم جريحة، كلها 75

محمود درويش

ليس للكردي إلاّ الريح 92

الترجمات

الطاهر بن جلون

أغنية الأطفال الغاضبين 96

شتيفان فايدنر

نموذج طفولة كرديّة 98

إيفا ماخوت - مندَتسْكا

الحبكة الكردية، في كتابات سليم بركات 100

تيتس رووكي

أرياش من السماء: أو الذي قالته شجيرة الفلفل للبطل 110

كاظم جهاد حسن

مقدمة عن الفصل المتضمن عرضاً لبعض أعمال سليم بركات 121

ييني توندال

كائنات السنتور: تعشق وتعاني، في عالم آخر 126

الدراسات

سامي داوود

ألفة الشبه - الحيوان، في أرواح هندسية 128

هندرين

سليم بركات في أولمبياد اللغة 136

بيان سلمان

سؤال اللغتين 139

عماد فؤاد

"سليم بركات".. الكردي الذي كشف عن سحر جديد في لغة العرب 145
طه خليل
لو قُدِّر لي أن أعودَ ذات يوم إلى القامشلي 148
منى كريم
سليم بركات.. أبانا الكوردي 159
د. محمد بوعزة
ديناميّة المحكي في روايات سليم بركات 161
جوان فرسو
البرونز في رواية "ثادريميس" لسليم بركات 166
صباح زوين
المجابهات المواثيق الأجران التصاريف وغيرها 169
عبد الوهاب أبو زيد
في روايته "كهوف هايدراهوداهوس" 171
محمد علي محمد
أنقاض الأزل الثاني 174

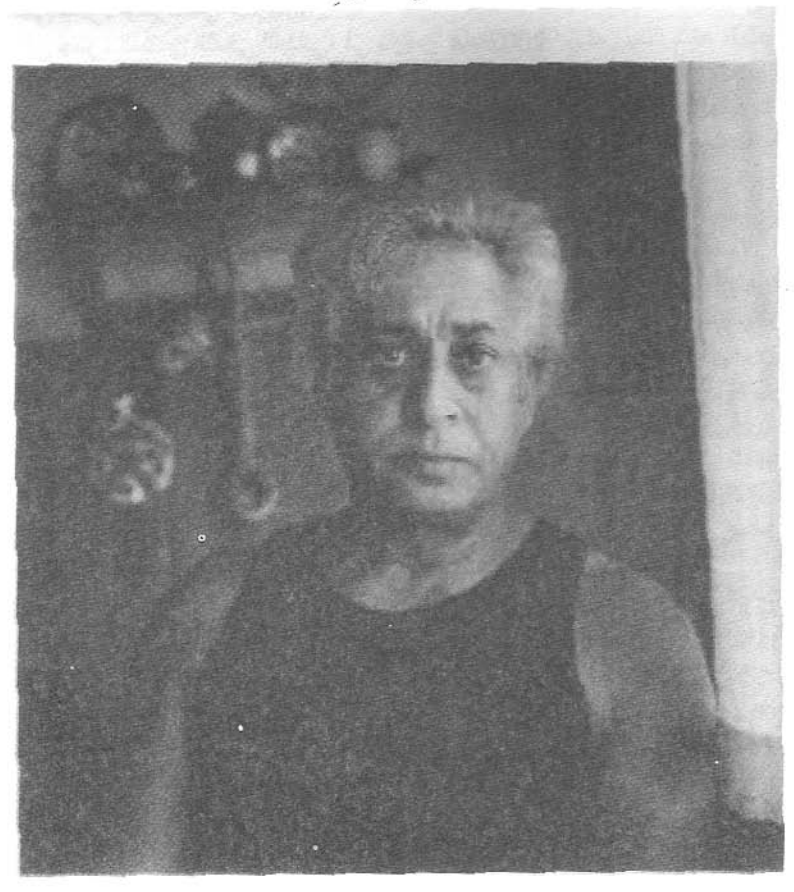
شهادات

شيركو بيكه س
سليم لايشبه إلا سليماً 181
قاسم حداد
سليم بركات، أجنحته الكثيرة تجعله سرباً وحده 182
سعدي يوسف
الجندبُ الحديديٌ 184
جليل حيدر
حيويةُ غير المستأنس 185
عباس بيضون
شيء عن سليم بركات 186
تيتس رووكي
فهم مشهد الطبيعة 188
كولالة نوري
عليكَ بالصلوات... حين تدخل إليه! 190
لقمان ديركي
تعالَ إليَّ، ياسليم بركات 192
أمين صالح
عن سليم بركات أحكي 194
إبراهيم اليوسف
حامل جذوة الشّعر، وشاغل الشعراء 196
بشير البكر
فرادة سليم بركات 199
إبراهيم عبد المجيد
الفتنة بين الشعر والسرد 201
عقل العويط
عملة صعبة، هي تجربته 202
فواز قادري
فخاخ سليم بركات 204
عارف حمزة
الكتابة عن سليم بركات 205

رؤوف مسعد
كيف لاتكتب نصاً رديئاً؟
ياسين حسين
تحت "أنقاض الازل الثاني" 212
فتح الله حسيني
وكردستان أيضاً تحتفي بروادها 214
أمجد ناصر
يوتوبيا سليم بركات الضالة 217
كاميران حرسان
الريشة الهندسية 220
آخين ولات
نوش بطعم البرتقال 221
محمد عفيف الحسيني
شرفخان بدليسي 223
مقاربات شعرية
مها بكر
ديرام... ديلانا 227
وليد هرمز
إبن الكراكي 231
آسيا خليل
سليم بركات، اغزل ما شئتَ من الحنين 232
متابعة حجلنامه
إبراهيم اليوسف
الدراسة الأكاديميّة الأولى التي تناولتْ شعر سليم بركات 235
الملونون
الملونون، النقاشون، الرسامون، والخطاطون 240
تحية إلى سليم بركات
آلاء بركات
منير شيخي
خليل عبدالقادر
شاهين برزنجي
ساكار سليمان
عبدالكريم مجدل بيك
حَسْكو حسكو
سليم بركات
تتبعتُ الأصولَ في المعاركِ الخاسرةِ: أين تستلقي بعد فناءِ الجيش؟ 248

محمد عفيف الحسيني

سليم بركات:
تسعون درجة تحت النعناع، وثلاثون فوق القرنفل.



بيوغرافيا

ولد سليم بركات، عام 1951، في قرية "موسيسانه"، التابعة لناحية عامودا. في محافظة الحسكة.
انتقل إلى دمشق عام 1970.
انتقل من دمشق إلى بيروت عام 1971
انتقل من بيروت، إلى قبرص عام 1982
انتقل من قبرص، إلى ستوكهولم عام 1999
تُرجمتْ أعماله إلى أغلب اللغات العالمية.
قُدِّمتْ عدة أطروحات ماجستير ودكتوراه حول أعماله الابداعية.
حصل على جائزة توخولسكي عام 2000
حصل على جائزة المنتدى الثقافي اللبناني، في باريس عام 2002.
حصل على جائزة بيره ميرد عام 2005
حصل على جائزة الشاعرة السويدية "كارين بوي"، عام 2007
عمل سكرتير تحرير لمجلة "الكرمل".
استقرَّ في السويد، منذ عام 1999، متفرغ للعمل الأدبي.
متزوج، له طفل واحد "ران".

أعمال سليم بركات المطبوعة

* كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضاً عام 1971	(شعر)
* هكذا أبعثر موسيسانا	(شعر)
* للغبار، لشمدين، لأدوار الفريسة وأدوار الممالك	(شعر)
* الجمهرات	(شعر)
* الجندب الحديدي (سيرة الطفولة)	(سيرة)
* الكراكي	(شعر)
* هاتِه عالياً؛ هاتِ النَّفير على آخره (سيرة الصبا)	(سيرة)
* فقهاء الظلام	(رواية)
* بالشّباك ذاتها؛ بالثعالب التي تقود الريح	(شعر)
* أرواح هندسية	(رواية)
* الريش	(رواية)
* البازيار	(شعر)
* الديوان (مجموعات شعرية في مجلد واحد)	(شعر)
* معسكرات الأبد	(رواية)
* طيش الياقوت	(شعر)
* الفلكيون في ثلثاء الموت: عبور البشروش	(رواية)
* الفكيون في ثلثاء الموت: الكون	(رواية)
* الفلكيون في ثلثاء الموت: كبد ميلاؤس	(رواية)
* المجابهات؛ المواثيق الأجران؛ التصاريف، وغيرها	(شعر)
* أنقاض الأزل الثاني	(رواية)
* الأقراباذين	(مقالات في علوم النَّظر)
* المثاقيل	(شعر)
* الأختام والسديم	(رواية)
* دلشاد (فراسخ الخلود المهجورة)	(رواية)
* كهوف هَايْدْرَاهُوْدَاهُوْس	(رواية)
* المعجم	(شعر)
* ثَاذْرِيْمِيْسْ	(رواية)
* موتى مبتدئون	(رواية)
* السَّلالمُ الرَّمليَّةُ	(رواية)

له كتاب عن الطبخ، غير مطبوع.
وعدة مجموعات قصصية للأطفال، مطبوعة.

أستطيع الكتابة عن روحي بألف لغة

** لديك اهتمام بالغ بالحيوان، يطبع جانباً كبيراً من شعرك، اهتمام بالحيوان كقيمة وموضوع قابلين للمعالجة الفنية من أوجه لايتحول فيها الحيوان إلى رمز، وينسحب هذا على مجموعتك الشعرية الجديدة "بالشباك ذاتها، بالثعالب التي تقود الريح". ماالذي يفرض عليك هذا الميل؟.*

- إنها لفتة في قولك إنني لم أحول الحيوان إلى رمز. لأحب تكرار طرائق بديعة اتبعها مقفع "كليلة ودمنة" إنني أراه كما ينبغي أن أراه، شاغلاً حيزاً من الهواء الانساني (والانسان، بدوره، يُشغل حيزاً من الهواء الحيواني)، لا كطبائع، بل ككائن.

كنتُ قد أنجزتُ مجموعة كاملة عن الحيوان شعراً، كأنما أنا في صدد أمر يغاير "حيوان" الجاحظ، لكن حقيبتي التي ضاعت في أحد المطارات خذلتني إلى الأبد، ولم ينجُ غير القليل الذي كنت نشرته في العام 1982، فضمنته مجموعتي الجديدة.

الحيوان هو فراستي. الحيوان طفولتي كلها ـ ذلك السحر الشيطاني الذي لا ننجو منه.

** جئتَ من أرض وبيئة لم تكن اللغة العربية هي الوحيدة السائدة، ومع ذلك فإن ولعاً شديداً بهذه اللغة، ومقدرة على الاشتغال عليها يفصح عنهما شعرك. ماتعليل ذلك؟*

- أجبتُ مرة على ازدواجية اللغة هذه، ككردي لم يتعلم العربية إلا في المدرسة.

لقد عرفتُ معنى أن تكون المفردة شيئاً مغايراً لما تصوره المخيلة. فالريح بالعربية قد يعني الضحك بالكردية. مخارج الحروف، هنا، وهناك، قد تعني مخاطبات فكية، أو تداعيات كالحمى.

لابأس. قد أسترسل كثيراً في شرح ذلك. لكنني، في اختصار، كنتُ أمام تحدٍّ في استخدام هذه اللغة، فجاهدتُ أن أستخدمها في مغامرة الخائف من امتحان، بينما تعامل الكثيرون باطمئنان معها، وهي لغة لاتستسلم للمطمئنين، لذلك يرى بعضهم صنعة في ما أكتبه. وما أكتبه هو نصف "الطلاقة"، أو ربعها.

حاوره: نوري الجراح، مجلة الحوادث، 9 / 10 / 1987

** لوحظ في رواياتك ـ وهذا امتياز بالطبع، وإلى ذلك فهو أمر طبيعي ـ أن الشاعر فيك لايتخلى قط عن حضوره عندما يأتي إلى الكتابة الروائية. إن صفحات كثيرة تكون مكتوبة شعراً، ولوحظ كذلك أن الروائي لاينسى هو الآخر نفسه في قصائدك المُطوّلة الأخيرة. هناك (كما في "مهاباد" "ومجازفة تصويرية") حضور للوصف ـ وصف العناصر ـ وللسرد ـ سرد مشاعر ولحظات ـ يصار إلى توظيفها في الكتابة الشعرية. ولضخامة المجازفة في "المزج" بين نوعين مهما كان ما نراه من ضرورة للمزج بين الأنواع، فإن الشعراء ـ الروائيين طالما عمدوا إلى بعض التحوّطات لدى ممارسة مزج كهذا، ممتثلين، ربما، إلى حقيقة أنه "ليس بالشعر وحده تُكتب الرواية"، وأنه "ليس بالسرد وحده يُكتب الشعر". ما تحوّطاتك أنت بهذا الصدد؟.*

- كانت الرواية، في نسيجها الملحمي، منظومة شعرية، تاريخياً. وكانت الحكاية الشعبية مزيجاً من السرد النثري الذي تتخلله مفاصل من الشعر للإحاطة بـ "بيان المعنى". ثم انقسمت العائلة إلى "أنواع"، والأنواع إلى "خطابات" بصرية، وسمعية، وتدوينية.

لقد عُمِدَ إلى تصنيف النوع الأدبي بحسب تخصّصاته، وهذا أمر حكمته الذائقة عبر قرون ليست كثيرة، وكان في ذلك - كتجربة معرفية - حصرٌ للخطاب ضد "الفوضى". لكن اقتران التصنيف، راهناً، بكيفية أسلوبية واحدة، لتمييز نوع عن آخر، أمر مُقلقٌ. وما أفعله أنا - دون ادّعاء - هو إعادة بعض الحرية إلى هذا النّسق التعبيري: فالسّرد بوساطة النثر الموصِف غير كافٍ للإحاطة بالقلق؛ للإحاطة بالغامض الذي يُشْكِل على الشعور فتتجاهله الرواية العربية. كما أن التقريرية المفرطة تُحتّم، بالضرورة، تجاهل السياق المنطقي لبرهات الواقع الداخلي للشخوص، وتضع الوقائع البسيطة والمُركّبة في موشورٍ لونيٍّ واحد. فلماذا تقنين التعبير، إذاً، ونحن دعاة "مزج" الأنواع لتتآلف في "حرّيةٍ أخرى"؟.

غير أنني أوضح أمراً هنا، وهو أن "الشّعري"، الذي يصاحب البناءَ المُتخيَّل لديَّ، هو برهاتٌ محضة في السياق الكبير، ولا أُشغل نفسي به إلا بالمُقتضى الذي تُشغِلُ الرواية به نفسها.

هذا من جهة، أمّا ما يخصُّ شعري فلي أن أبرِّره بالمرافعة ذاتها. فنحن، في مجمل خطابنا النظري، نخصُّ بشكل أو بآخر على "المجازفة" التعبيرية (لاأعني التجريبية هنا)، المتصلة بالدّواعي المرَّة لحركة التكوين البلاغي، ثم نبدو - فجاءةً - حذرين من نصٍّ غير حذر.

لقد مرَّ الشعر الجديد، نفسه، بمحطات بلاغية كثيرة، في شارع كبير، منذ الخمسينات وحتى اليوم. فمن قصيدة التفعيلة ذات البيان الرومانسي، إلى الرمزي الإسطوري، إلى الوصفي، إلى الدنائي الجامع، إلى الاختزال اللفظي، إلى التشكيلي البصري، إلى الحرّ من التفعيل... الخ.. الخ. فلماذا لاندع لسيرورة أخرى أن تحكم بناء هذا الشعر حُكماً باذخاً؟.

أنا لستُ من هواة الاختزال التعبيري، وذلك مشروع لي بالقدر المشروع نفسه الذي في "الصفحات البيضاء" من النصوص الأكثر مجاراةً للصمت. وأريد، كلما كتبت قصيدة، أن أستنفد الشهوة البصرية لدي، والحركة المقتدرة لأعماقي؛ أن أتسع حتى محاصرة نفسي ذاتها.

ولمّا كانت رغبة كهذه، عنيدة جارفة في مسارها البلاغي، تعصف بروحي، فلي أن أعصف بالشعر حتى المقتل، وذلك لايهمّني.

في بساطةٍ: لستُ حذراً قطّ في شعري، مادمتُ غير معنيٍّ بحدود فيه. ولستُ حذراً في الرواية أيضاً، مادامت تتّسع أكثر لكمالها المُحيِّر.

** هناك في "مهاباد" نوع من التوازي، بل من الترافق، بين صورة شعب يُقاد إلى مجزرة، وبين البطل صاحب "الزانة"، الذي يعِدُ نفسه، والجمهور، بالقفز "حيث لم يصعد أحد". وعبر مسيرته، التي يحتكم فيها إلى "زانة مكسورة" وإلى "إله مكسور"، يُسْمع عويل التاريخ، أي أن مسيرة الجماعة المسوقة إلى القتل تُستعاد عبر عناء الراكض. هل في الأخير كناية عن الفنان، وعن وطن يُعاد تأسيسه عبر.. الكلمات؟ أيمكن القول أن اللجوء إلى استعارة معقدة - بالمعنى الثريّ للكلمة - هو وحده الكفيل بإنقاذ القصيدة في تفاؤلية مباشرة لايكون الشاعر شاعراً إلا بتجاوزها؟.*

- صاحب الزّانة الماراثوني هو صورة أملٍ مّا. لكن قدره قدرٌ متحايل بتسليمه إلى "زانة مكسورة" ليكسب الرهان. وأنا وجدت فيه، تحديداً، دأبَ شعب مطعون، وممزّق أيضاً، مسيرته ملآى بالخيبة، وألمه مفتوح على مصراعيه.

نعم. إنها استعادة الكارثة في سيزيف آخر. لكنني لم أحاول في "مهاباد" تأسيس وطن في اللغة، بل بحثت عن العويل المتصل في سيرة الكرديّ، دون إعوال على النّبر الذي تتصف به تفاؤليات الشعر الملتزم. فالذي أراه، في الواقع، لايقرّبني إلا من صورة شتاتٍ أكبر، وغدرٍ أعمَّ، وتقتيل أكثر فداحة. فأية حقيقة تستطيع، في الشعر، أن تقدّم نفسها خارج لهاث العدّاء؟.

وفي "مهاباد"، عبر الإستعارة المعقّدة كما تصفها ـ وأنت محقّ، لم يهمني قط أن "أنقذ" القصيدة من "تفاؤليات" بعض الشعر، بل أن "أغرقها" في الذعر الذي يجعل الحياة مفتونة بخساراتها.

حاوره: كاظم جهاد، مجلة اليوم السابع، 30/ 10/ 1989

** يحضر المكان في رواياتك حضوراً أساسياً، وكأنّ الكتابة الروائية هي فعل استحضار لمكان هو في حالة غياب. في "فقهاء الظلام" مثلاً، تستعيد مكاناً بعيداً، غريباً بشخصياته وأحداثه. وفي "أرواح هندسية" تسترجع صوراً من الذاكرة لمدينة بيروت، وتكتب مشهد الحرب التي حاصرتها بدءاً من لحظة الخروج. كما أن سيرتك التي كتبتها على مرحلتين، في كتابين سابقين، ليست إلا احتفالاً بالمكان وذاكرته العميقة. إلى أي حد يحضر المكان في داخلك كهاجس وجداني ووجودي؟ وإلى أي حد، أيضاً، يشكل حافزاً على الكتابة؟.*

ـ للكتابة دوافعها، حيث يغيب المكان، عادة، بالحنين الذي يجعلنا كائنات تتألق في القدرة على الاستحضار السحري. وهو استحضار لايغدو مقتصراً على تأليف نفسه كفعل منجز، إذا اقتنصت الكتابة من براهاته التي هي مفصل ثابت في العلاقات الانسانية وفي الوعي. وهذا، تحديداً، مايؤيد المستقبل في لحظةٍ من لحظات ماضيه.

إن النظرة إلى الوراء، بجسارة، هي نظرة إلى أمام.

لقد كان عليَّ، في كتابة سيرتي (الطفولة، والصبا) أن أتحدث عن مكان غير مختلق، كما تستطيع الرواية المتخيّلة أن تفعل، لأن الحدث هو الذي سيصوغ مسيرة مخيلتي الكتابية، ويجنّدها.

لكن المكان في "فقهاء الظلام" وفي "أرواح هندسية" هو "الحيلة" الواقعية لتقديم المصائر الأكثر اشكالاً، والأكثر تطرّفاً في القاء سؤالها.

والمكان ـ أي مكان ـ يعطي، في الرواية بخاصة، شرارات أولى للحريق الذي سيستشري بحسب نوازع التأليف بعدئذ، حتى يصير المكان نفسه تعاقباً متخيّلاً، لايشبه حضوره الواقعيّ في الجغرافيا. والاشتغال على المكان، في الرواية عندي، هو اشتغال على شخصية حية، عليّ أن أعرفها قليلاً، في الواقع أو في أعماقي، قبل تحديد أهوائها وسلوكها.

** بين الكتابة الشعرية والكتابة الروائية هل يظلّ الكاتب هو نفسه؟ ترى أية مواصفات تجمع التجربتين إلى بعضهما، أو تفصلهما الواحد عن الأخرى؟.*

ـ هنالك خصائص، لاتقاطع بين هذين النوعين الكتابين، بين الصرامة الهندسية، والتسلسل المنطقي الذي للرواية، وبين الانفلات الشعري، لكن الرواية تحتمل امتداد الشاعر في الروائي، بينما لايحتمل الشعر امتداد الروائي في الشاعر، إلا في حدود ضيقة.

الشعر أنانيّ أكثر، وهو يستدرج الكاتب إلى انفصام شخصي في لعبته، إلى التماهي مع مجازاته المتعلقة بالخفة. بينما الرواية تتصف بأريحية كبيرة داخل بيانها الهندسي.

إن بينهما اشارات عمياء تقودها اللغة.

حاوره: عبده وازن، صحيفة الحياة، 1990

** الأمكنة، والأسماء، والحيوانات، والشوارع، والمدن، تحتل مكانة واسعة داخل تجربتك الشعرية، أو الروائية، حتى لكأنها تصبح حالة أساسية لابد منها لقيام النسيج الكتابي لديك. هل هي مهمة في ذاتها، انسانيا ورمزياً، أم هي مجرد "نزوة" لتدل من خلالها على "التخريب" الذي تمارسه فيها؟.*

ـ قطعاً، حين يتحدث كاتب عن كائن، أو مكان، فهو يرمي إلى السيطرة عليه، تماماً كما كان يفعل ساحر الكهوف الأولى برسم القنائص على الجدران، أو بتقليدها. غير أن "السيطرة" في الكتابة،

تختلف عما هي في الواقع، لأنها قد تعني الحرية أيضاً، بل بالتأكيد. فالكتابة عن مكان ما، بمقدار من الحنين، تجعل ذلك المكان منفلتاً من واقعيته، حراً في سحر آخر. والكتابة، بغضب، عن مكان ما، تعيده إلى سديم يمكن تشكيله ثانية، أي حراً، أو تحييه من جديد، في صورة أقل فظاظة مما هو عليه في واقعه. وقِسْ على ذلك في الكتابة عن كائن بشري (حباً وهجاء) وخلافه.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن ما تشير إليها من أسماء، وحيوانات، ومدن، وشوارع، هي مقومات كل كتابة. وهي "بواعث" لغوية للتدليل على "حقيقة" تقع في الجهة الأخرى من الموجودات العادية. ثم أن للتأكيد عليها، وتكرارها، في كتابة شخص مثلي، دوافع تخص المخيلة التي لم تستكمل، بعد "إبرام" عقد جديد مع فجيعة أخرى، أو أن هذه الأسماء، والأمكنة، والحيوانات، هي "أقنعته" الحقيقية في سياق "وهم" واقعي، ليس عليك إلا أن تمد يدك، عبره لتلتقط نفسك أكثر ألقاً.

إنها ليست مدخلي إلى "تخريب" ممكن، بل أحاول انتشالها من الخراب، بوصفها غير ما هي عليه في صورها؛ بل بوصفها يقيناً في وجود قلق، بل بوصفها رواة يمْلون عليّ أدوارهم الجديدة بأسمائهم ذاتها.

الأسماء هي أسمائي، والحيوانات هي طبيعتي، والمدن نفسي، والشوارع مخيلتي التائهة. وهي، معاً، بالأنين الخافت في الكتابة، نعشي المضيء، فان أيقنتُ أن الحياة هي أسماء وصور، أيقنتُ أن الموتَ بدونها لتحيا.

* *المنفى، أين أنت منه في شعرك، وكتابتك النثرية، وفي أي معنى يدل على المنفى الداخلي؟.*

- بنوع من الاعتراف أقر بأنني لاأعرف شيئاً يدعى "منفى" لأنني لم أكن، في يوم ما، أملك ماهو نقيض المنفى.

في كل مكان لم أكن مواطناً، بحقوق مقبولة. لاضمانات قط. لاحرية كلام. شتات عائلة. أخوة مسجونون. أخوات في أصقاع أخرى كثيرة. أوراق ثبوتية ضائعة. أدب غير مقروء. يستطيع شرطي أن يطردني من بلد إلى آخر. جواز سفري باسم ليس لي، ولاأعرف متى يسحبونه مني. غير أن الأكيد، وحده، حتى الآن، أن لوالدي قبراً على تخوم مدينة القامشلي: هذا هو أنا.

فأين المنفى من غيره؟ وفي كتابتي، ذاتها، لاأعرف أين حدود المنفى الخارجي من المنفى الداخلي. ثمة سيرورات. ثمة ورق أبيض وفجائع بيضاء. ثمة لهاث يقتفي اللهاث في اتجاه لفظة أو صورة. وأخيراً ثمة هذا التأمل الفاحش، بين كل صمت وآخر، وصخب وآخر، كأنما لم تهتد الأرض إلى مدارها.

المنفى؟ أليست الكتابة، ذاتها، منفى، لأنك لاتحسن الاقامة في مكان؟ أليس أشد نفياً أن ترى هذه الكتابة، التي هي تعويض محض، تصير غريبة أكثر فأكثر؟ والمفارقة أنك تختار، في هدوء أو غضب، المضيَ إلى نصك الأعزل، المختلف، وسط عودة "الأثرياء" إلى سدة "أبوة الحداثة"، وإلى تزكية الأدب بجوائز يصفق لها المدعوون الذين أفاقوا. في عواصم أوربا، فجاءة، لإعادة الأدب إلى "نصابه"، على الشارع الذي رموا فيه قشور الموز.

حاوره: عقل العويط، الحياة 1990

* *أيكون "البازيار"، مروّض الباز؟ والترويض، أهو ترويض للذات، للزمن أم للمكان، أم لهما معاً؟ أو هي لعبة الموت يروضها الشاعر، ويكتب هذا الترويض في محاولة للتأليف بين الموت واستمرار الحياة، والتعايش بينهما؟.*

ـ مهنة "البازيار" هي أكبر من الترويض، بل لاترويض فيها على الإطلاق: الحيوان والإنسان يستعيرُ أحدُهما من الآخر عينيه وغريزته، في الصميم الواقعي للحواس، وعلى نحوٍ مُترف. لن أكون قادراً، في هذا الحيّز، أن أوجز مذاهب الصيد كحاجة، لكن الإشارة إلى تَرَفِ مابعد الحاجة هي الأكثر يُسراً.

"الترف" هو المبدأ الذي واكب ترويض الوحشي للقنص. كان يتم تدريب الفيلة للحروب، مثلاً، لكن تدريب النمور لاقتناص الغزال، والباز، والصقر لاقتناص جنسهما من الطيور، ابتدعته فكرة الترف في الممالك الوطيدة. وغدت البراعة في "تدبير" الترف سَبْقاً إلى توطيدٍ فلسفيٍّ، وصوفي أيضاً.

منذ البداية الموغلة في المخيلة ـ هذه الأبدية الغامضة، علّم الغرابُ ابن آدم الأول قابيل كيف يدفن الشقيق الأولَ هابيل. ومن ثم اتخذ الإنسانُ الطيرَ امتداداً للفتنة يرصد به الجهات كلها، بجناحين لم يقدر الآدميُّ على امتلاكهما.

لقد أحيط الفراغُ بالتّرف، حتى لكأن الحياةَ صقر، والموت صقر، نهيّئهما في اللغة لاقتناص الكون المفقود.

لم أقصد إلى "ترويض" شيء، كما أسلفتُ. غير أن الكثير الكثير يمكن ترويضه، في سياق سؤالك: الزمن نفسُه، والذات. لكن المكان لايُروّض قط، لأنه جسد الحنين وبراعتُه الذهبية في ترتيب الأقدار.

المكان هو الحقيقة متطابقة مع ذهولها. والحقيقة لاتُروَّض.

** هذه المجموعة، "البازيار"، أكثر من سواها، ترفع الأنين إلى الأعلى، حتى ليكاد يشكل هذا الأنين مدعاة أساسية للكتابة نفسها. هذا الأنين الكردي والإنساني، هل يمكن أن تتحدث عنه؟.*

ـ لاأعرف كيف أفاق هذا العالم المنافق، فجاءةً، على أنين الأكراد، والتفتت الأنظار ـ ولو عَرَضاً، ولو إلى حينٍ سياسيٍّ بالطبع ـ إلى هذا الأنين.

لقد كتبتُ عنه مراراً، منذ "دينوكا بريفا" ـ القصيدة الأولى في مجموعتي الأولى. وفي سيرتَيْ طفولتي وصباي، ورواياتي.

كل ذلك قبل فجيعة الخليج، التي أصغى الغرب، وبعض العرب، بعد العاصفة الدموية، إلى شعب كان موجوداً، وسيبقى موجوداً، في النظام الفراغي الموعود، الجديد، لمأساة العالم.

حروب الكيمياء مرت على أجساد الكرد، ولم ينطق أحد. عقود من الذبح المنظّم، بأسلحة الغرب وأيدي العرب لم تُذكر. لكن الله ألهم الأنظمة سؤال الديمقراطية، في الأشهر الأخيرة، فباتت تركيا تتحدث عن وجود الأكراد مثلاً، بينما تنكر الدول الأخرى، جنوب تركيا، وشرقها، وجود شعب كهذا في أقاليمهم، إلاّ إذا دعت الضرورة إلى تحريض بعض الأكراد ضد الخصوم المجاورين.

كان الدكتاتور، المترف، العربي، يُغذى بدم من الغرب في سلطته، ليكون مُهَيّئاً، حتى عظامه، للأخطاء التي تجعل "القصاص" الغربي محتّماً. ومن هذا القصاص التذكيرُ بوجود شعب كرديٍّ لهُ... آلامُه.

كلّما ازداد نفاق العالم ازداد الأنين.

دول تنفصل. دول تداخل. دول تموت. دول تتجزّأ. دول تغدو أكبر. دول تغدو في حجم قميص. ومع ذلك لايتسع الحديث إلاّ عن حلم بـ "حكم ذاتي" لخمسة وثلاثين مليون ناطق بالكردية، تجري في عروقهم دماء كردية!!.

ألأنهم موزّعون على مدارٍ مخيفٍ جغرافيّاً؟ لا. لامبررات لخوف أحد قط. لكن المسألة، كلها، مساومات، وابتزاز، ولعب على "حقوق الانسان"، التي تُفتَحُ ملفاتها فجاءةً، وتُغلَق فجاءةً بحسب أحجام "الرشوة" الدولية.
نفاق هائل يوجّج الأنين. ولامتّسع، هنا، لطرح أسئلة كردية "تأكل الأخضر واليابس".
هذا من جهة الشقّ الكرديّ تخصيصاً. أمّا الشق الآخر، المتداخل، كوجودٍ فرديٍّ وعلاقة، فنحن ـ قطعاً ـ جيل خيبة دموية لم يشهدها جيل آخر من قبل، بهذا التسارع العاصف.
لم تعد لنا أحلام على الأرجح، في ما يتعدّى قائمة الطعام، والسكن في مكان لانُطرَد منه: لقد أحكمت الفجيعةُ إغلاق بابها علينا كما في المصائر المأساوية للأساطير.
أحلام التغيير. أحلام الوحدة. أحلام الثورات البحث عن فروق بين النقائض. أحلام قراءة الماضي على أنه ماضٍ محض. أحلام النظر، في غضب، إلى الأنظمة: خيبة في كل شيء، بسبب الواقع؛ بسبب أخطاء في التقدير؛ بسبب الذهاب في المطلب إلى أقصى انتحاره؛ بسبب الفداحة الهائلة في الاعتماد على النظريّ، من الفلسفة إلى النقد؛ بسبب الثرثرة الثقافية التي لم تكن مجروحة؛ بسبب "الحداثة" البلهاء ـ ذلك القناع الذي تنكّر به الجهلُ ليقدّم صَخَبَهُ المُعالي.
نحن مطعونون. نحن جيل مطعون في روحه، لأن دفاع العالم عن عيبه بالإنسانيّ بات أقوى من "فكرة الحرية"، التي ألهمتنا النظر، في حنان، إلى أفق العالم.
عزاؤنا أننا نشهد الخسارات الأكثر بؤساً، القادمة بسنين قليلة بعد أعمارنا. عزاؤنا أننا لن نشهد الإهانة الأخيرة (الأخيرة، ربما) في سياق الإهانات.

حاوره: عقل العويط، الشرق الأوسط، 1992

** نفضل الحديث عن أجواء غرائبية في شعرك ورواياتك بدلاً من استخدام مصطلح "فانتازيا". أي فارق عندك بين الإثنين؟.*

ـ لستُ أنا من يُفضّل الحديث عن أجواء "غرائبية" في كتاباتي. إنها تصنيفات النّقد في عبورها الرقيق بين فروقات اللفظ الأجنبي، وتراكم المعايير. غير أن لفظة "الغريب"، عربياً، لها وقعها الذي يغاير "المألوف" في الصعيد الكبير للمعنى: أنساق الخيال، وأنساق البلاغة، وضوراع القياس.
وقصدي من "الغرائبية" هو الاشتغال في الجانب الغامض من المصائر، حيث الكمالُ الذي يُعمي؛ حيث رهانُ الحرية على أتمّه في سباق المعنى. كما أن التّسمية ـ المصطلحَ، وتفاسيره، لاتعنيني، في هذا الجانب اللغوي أو ذاك، لأن حَسْبي أن أكتب هكذا، دون تفسير، في اتجاه نفسي التي تُقامرُ بها الكتابةُ، وأقدارُها.
كنتُ، أبداً، أودُّ لو انتسبت إلى القرن التاسع الذي هو ماضيَّ مُسْتقبليْ، وحنيني. وأظن ـ على نحو ما ـ أنني أكتب بوحيٍ من القرن التاسع؛ بوَحْيِ روحي التي هناك، مشدودة إلى الغامض الذي هو "عَقْلُ" الحقيقة وتفاسيرُها، حيث الرّهانِ رهان على كمالِ الوحشةِ الأقصى للكينونة.
إنني، في خجل، أستعير من الرّاهن فظاظاتِ لُغته، لأوكّد انتمائي إلى خسارة الماضي في فراغه الذي يوحّد الكون كعقل لايكلُّ عن ترداد أقداره في المرآةِ، مَجرّةً بعد أخرى، حتى الحدود القصوى المفتوحةِ على حدودٍ قصوى من يأس المُخيِّلة.
هل المَخيِّلةُ انتدابٌ قدريٌّ لتكون تخومُ اللغةِ تخومَ الواقع؟ أيُّ واقع يجرؤ على تسميته "الغرائبيِّ" بمعياره الباهت؛ أيُّ واقع ينجو من غيبه؟.
المُخيِّلةُ هي القدَرُ نفسُه واقِعاً. والحقيقة "الواقعية هي ثرثرة في علوم القدَر.

** يشكون عرب، يكتبون بلغات أجنبية، من منفاهم في تلك اللغات. فما الذي تمثله لك العربية، أنت الكردي؟.*

ـ اللغة منفى. كل لغة هي منفى، لأنها الحدود الاجتماعية، والدينية، للمخيلة. أما أكاذيب "الشكوى" عن "منافي" اللغات الأخرى (غير الأم المُرضِعة) فعليها أن تُستبدلَ بالمساءلات الكبيرة في "الهوية".

الهوية هي القلق. واللغة رطانة. ولنكن صريحين، بعد هذه العقود، من أن العرب الذين يكتبون بلغات أخرى هم أكثر "سعادة" فيما لو كتبوا بلغات "أمهاتهم"، لأن السياق الذي يحفظه لهم جَهْلُ الغربيّ بالماضي العربيّ، وخرافته، يمكّنهم من الرّواج. فالكثيرون ـ الكثيرون جداً، من العرب المتألقين في لغات أخرى يغدون باهتين، عاديين، استعراضيين لمساخر أسطورية سطحية، بعد ترجمتهم إلى العربية؛ يغدون بلا لغة، لأن الموضوع الذي يقدّمونه هو استدراجُ الغربيِّ إلى "الإعجاب" بما فاته من المعرفة ببلاهة العالم "الآخر"؛ عالم المقادير المحسوبة من سذاجات الشرق والصحراء معاً؛ عالم "الحريم" في حدوده القصوى: السّر. الحجاب. الخصاء. الختان. الودْع. قراءة الكفّ. زواج القاصر. الجمال ـ تلك الكائنات المفصّلة على مقاس محطات الفضاء.

لاأعاني من اللغة كمنفى إلا بسبب شروطها، وليس لأنها لغتي "الأمُّ"، أو لغة "التّبعية" المُختارة. لأن شروط اللغة هي هي، في كل سيرة: مجاورة الموت.

المنفى ليس حالاً عرضية، متعلقة بظروف الرحيل، وهواجس الأمكنة، بل هو قطيعة اليقين مع الشُّبهة التي تصير واقعاً في "كل مكان"، أي تصير خطابَ "المتعالي" الذي لايقبل اختلافاً، من السلطة إلى اللغة، ومن النظام إلى "الحصانة الإلهية" للفكر القادم إلى صحراء مابعد الفكر.

المنفى هو أن تولد، واللغة تدلّك على المذاهب الخفيّة لألق السلاسل، كأنكَ متجه إلى عبودية أكبر كلّما تحرَّرتَ، فيما يقينُك هو العبودية التي تقودك إلى بلاغة تتحرّرُ بها من المكان، وبطشه، داخل اللغة.

صيرورةٌ معذّبة تلك المحبوكة بين الألفاظ وإنشائها، وبين الجسد والمكان: هذا هو الشفق الذي يسند الإبداعُ عليه سلالمه. غير أن اللغة، على وجه آخر، هي خاصيّة الزمن يستدلُّ بها في الممرات إلى متاهة المكان، حتى لكأنَّ الكتابة ـ كمشروع إنساني ـ اختيار للمنفى في تأكيدها، أبداً، على حقيقةٍ تلتبس على فكرة الكتابة.

لاأريد الانزلاق إلى قرنيةٍ عدمية، أو قدَريّة، لـ "بوحي" هذا، بل أتوخى استقراءَ اليقين الذي لديّ عن فكرة المنفى، في سِجالها الأشدّ اتساعاً.

غير أن رعب المنفى، وشبحه الحاضر كظِلٍّ، هو "التهديد" المباشر في "إلغاء" جواز سفرك، أو انتهائه دون تجديد مُحتمل، حيث سيغدو واحدُنا شرّاً مطلقاً في نظر "المكان".

كثيرون منا يحملون جوازات سفر تخصّ بلداناً عربية أخرى، بحكم ظروف قاهرة، وفي استطاعة أي مسؤول صغير، بحسب مزاجه، أن "يسحبه" منك، أو يحدّد مهلة انتقامية للتجديد.

أمر مرعب أن تبحث كل عشرة شهور عن تجديد لجواز سفرك الشقيّ، الذي مَنَحتْك إياه مراجعُ لاأثبات لـ "قانون" مزاجها. فيما الأمكنة تتعامل مع "وجودك" كله بالمدة الزمنية التي يصلح الجواز فيها للاستخدام "الإنساني". وهذا، قطعاً، خاصيّة المكرمات العربية.

لاشيء من هذا في الغرب، الذي يدّعي البعض "حساسيَّة" المنفى في اللغة التي يكتب بها، مستمدةً من لسان الغرب. حتى لكأنَّ الغربَ "المجنون"، مهما بلغت شيطانيته الظاهرة والباطنية، سِحْرٌ لليأس. ونحن أناس ـ على أية حال ـ نقف على شبرين من اليأس المطلق، حتى إشعارٍ وهميٍّ آخر. وعلينا ـ نحن اليائسين ـ أن نمتدح، في ألمٍ، من يمنحنا مكاناً لايشرّد الخُطى... اليائسة.

المنفى أن لاتحتضنك "أوراق ثبوتية"، في أمومة المكان. أما اللغة فهي الخيار إلى المنفى في اتجاه الروح إلى منفاها.
يالجوازات السَّفر العربية! يااللغة! ياللإقامة في مكانٍ لايصون الكائنَ من التَّصغير. ياللمنفى، كَجَمالٍ، في الألم الذي يبتكر الحرية. كلُّنا منفيون. كلكم منفيون.
قد تكون لي، دون جزمٍ، خصائص "نفي" إضافية. فأنا لاأعرف اللغة الكردية إلا شفهياً، لأنها كانت ممنوعة علينا ككتابة. وكان ممنوعاً علينا - أيضاً - أن نقول إننا أكراد. كانت الضربة موجهة إلى الهوية، تحديداً، وليس إلى اللغة التي يستطيع أحدٌ ممارستها على نحو أخرس.
خصائص الهوية هي التي تحدّد السياق إلى وجود "نفي". فالكتابة بلغة "الآخر" لاتستدعي إحساساً مباشراً بتدمير "الفارق"، رغم المتاهة الصغيرة التي تستولدها المفارقة، لكن الإنكار - الذي قد يحصل عليكَ في تعبيرك عن الهوية - هو "المنفى".
أنا كردي. نعم. أستطيع الكتابة عن روحي بألف لغة. لكن، حين تحاول لغة واحدة من هذه اللغات أن تفرض قيداً على كرديتي، آنذاك يبدأ المنفى، هنا أو هناك، في الجحيم التي تتخذها السُّلطة "قانوناً" لإلغاء الفروق.
إن اللغة العربية، بالنسبة إليّ، إثراء هائل لهويتي الكردية. وهي "الحرية" التي يُقدّمُ بها ألمي اعترافه إلى "المكان".

حاوره: سعادة سوداح، الحياة 15 - 16، 3، 1992

** تحدثت في "الجندب الحديدي"، ثم في "هاته عالياً.."، عن عالم الشمال الذي تنتمي إليه طفولتك، ماالذي ميّز هذه الطفولة (والصبا) لينتظمها كتابان ولتحضر في جميع أعمالك؟ أودّ لو سمعت تفاصيل أخرى عن حياتك تلك. البيئة والأقارب والعائلة؟*

- لاشيء يميز طفولتي على الإطلاق. إنها طفولة منكوبة كالطفولات الأخرى في هذا الشرق. مليئة بالذعر. مليئة بأشباح الكبار الذين يروحون ويجيئون حاملين العصيَّ؛ مليئة بما تستطيعه عائلة بسيطة من تفسير الكون على مقاس أكبر من حجم نيوتن، أعني حجم الجاموس: الكون واقف على قرني جاموس. الأرواح تغصُّ بها الأمكنة من حولك. الجنُّ الأخيار، والملائكة ذوو دفاتر الحساب الكبيرة كدفاتر المصارف.
أنت مطوَّقٌ من جهاتِ طفولتك كلها، وعليك أن تعترف بالذي فعلته، وبالذي لم تفعله. أنت منهوب، ليس لك أمل في الفوز بأيِّ رضا قط، بل بالتخفيف من العقوبة. لامكافآت على شيء في عمرك. قصاص تلوَ قصاص. تدريب باذخ على أن تكونَ غير نفسك، بدءاً من العائلة، مروراً بالمدرسة، انتهاءً بالدولة. والموتُ ينتظركَ، بعدئذ، في مسلخه الآخر.
طفولة كأية طفولة، لايميزها شيء على الإطلاق: الرعب العاديُّ نفسه. إتقانُ الأحابيل والحيل والمَكْر لتنجو من قصاص ستُكافأُ به على ذنبك الأبديّ: أيْ أنك وُلدت طفلاً.
كل شيء يدعوك أن تكون كبيراً. أن تحضر من الرحم كبيراً. أن تكون شهادة من شهادات الغيب على "تصنيع" الكائن الرَّضيِّ الهانيء، غير الملول أو المُستفسر. والكتب التي دوَّنتها عن طفولتي وصباي هي لعبة من خارج السياق المتفَّق عليه بين الوعي وبين الضرورة المُحتَّمة للطفولة في الشرق، حيث هي صدى جهالة الكبار، وذعرهم، وأملهم في أن يربحوا، بوساطة الطفل، شيئاً لم يقدروا على ربحه، لأنهم وُلِدوا مهزومين. وقد كتبتُ عن هذه الهزيمة التي طاولت الكبار عبر تصوير الخسارة كصورة قدَرية من صور الطفولة، بل تصوير الخسارة على أنها الطفولة نفسها.

لربّما زيّنتُ، ببعض البلاغة اللغوية المتسامحة، حيواتِ الناس وأقدارَهم. لم تكن الأمور هكذا. الكتابة هي الهلع من تأكيد الأشياء، ومادمتُ كتبتُ عن المصائر في الشمال، فقد استبدلتُها ببعض الترف.

ليس هذا اعترافاً، بل هو إقرار بما تقدر الكتابةُ على سرقته من هامش النصّ الأعظم، الدَّمويّ، الساخر، الّلا مُحتمل للحياة. فالطفولة، التي كان ينبغي أن تُروى، لن تُروى قطّ، لأنها قد تبلغ مرتبة المروق، أو التجديف، أو الكُفْر: لقد كانت شيئاً آخر، مطعوناً من أزَله إلى أبده، رثّاً، مُعَذّباً، مشروخاً، مُحطّماً، محترقاً، منهوكاً، لاشبيه له في مراتب الأعمار عند شعوبٍ أخرى. واليوم، إذ أنظر إلى "طفولة" هذه الكائنات "الصغيرة" من حولي، في جهاتٍ جديدة من الأرض، لاأزعم أنها أفضل، أو أدنى قيمة، بل هي ما لاأستطيع تعريفه. ولمّا أرمقُ طفلي الوحيد بعينيَّ "المُعْتمتين" يحجبني عنه حرمانٌ باذخ من الطفولة: "إلهي"، أقول لنفسي، مضيفاً: "من أين أبدأ، كي أتعرَّفَ إلى طفولته؟".

كان الكبار - بالإفراط الذي استحوذ به قصاصُ الآخرةِ على أعماقهم - يهيئوننا من أجل أن نكون "ماهرين" إلى درجة لاتطاق. وقد صرنا، بحقٍّ، ماهرين، عباقرةً في المهارة داخل نطاق الألم وحيّزه. ولو استرسلتُ في الإفصاح عن "إقطاعيات" الألم الكبرى، في سيرة طفولتي وصباي المكتوبتين، لارتعدتِ الحروف، لاعلى نحوٍ جنسي، كما يفعل متوّخو السهولة ذات المردود الأكيد، بل في سياق النّهش الكانيبالي.

قد أكتب ذات يوم مّا، مدفوعاً بشهوة الاقتصاص من الحياة ذاتها. لكنه سيكون بحثاً مضنياً عن كلمات "شرسة"، فيما وراء الألم، حيث لاتصنيف للطفولة قط.

أأنا ألفّ وأدور؟. لم تكن لنا طفولة، على الأرجح.

** أثيرت مرات عديدة، قضية الهوية الكردية في أدبك. كيف تنظر أنت لعلاقتك بهذه الهوية؟ هناك من يعتبر أدبك شديد الذاتية، في تطلب ربما - على ضوء مسألة الهوية هذه - إلى تمثيل كلاسيكي لهذه الهوية الانتمائية: نوع من نجيب محفوظ كردي في الرواية مثلاً؟.*

- أظن أن "الهوية" هذه اللفظة الغامضة جداً - تعني لدى البعض سياقاً عِرْقياً، مهما جرى تمويهه، وتعني تعارضاً "ممكناً"، وحدوداً في الانفصال عن "الآخر"، لتأكيد الذات ضمن "الوحدة المتجانسة"، "الكُلّية". وفي ذلك قدر هائل من الخرَاقة.

لاتجانسُ كُلّياً في أية وحدة "وحدة بشرية"، مهما اتخذت سِمَتُها الثقافية، والدينية، والعرقية، مظهر "العزلة". سيظهر الخلافُ، قطعاً، في "الاجتهاد"، وفي "المُلكية"، وفي "السيادة الشخصية"، وفي تغليب الحُكم.

كلّ الذي أردتُه من المعنى الملتجىء إلى حائط ماوراء "الهوية"، هو التعبيرُ مصيراً. حيث يتوافر لي سياقٌ من تأكيد ذاتي كَقَدَر بين الأقدار تكون "هويتي"، هناك. أأنا كردي؟ نعم فليكن مباحاً لي، في بساطة صارخة، أن أقول إنني كرديّ، ولأبي اسمٌ كرديّ، ونحن نتخاطب بالكردية، ونخاطب دجاجاتنا، وخرافنا، وأبقارنا، ونَخْلنا، وحقولنا، بالكردية. لاغير. المكان متشابه علينا وعلى "غيرنا" في سَقَمه، وقمعه، ونهبه، وبطشه، ومصادرته للحلم، لكنه حين يصير مُضَاعفاً، بالتمييز الساخر الذي في الملهاة السوداء، نرتدّ إلى المكمن الأكثر "انعزالاً" فينا.

مرَّةً، وأنا في سنة الشهادة الإعدادية، حصل لي ماأجفلني حتى اليوم. كان الدَّرس حول "الحركات الإنفصالية"، وبضمنهم الأكراد. لست أدري كيف "زلَّ" لساني فذكرتُ شيئاً عن كرديتي. "الطلاب المجنّدون"، حتى في تلك السنوات المبكرة جداً من شبابنا، أحاطوا الإدارة علماً، فبادرت الإدارة إلى عقد "مجلس حرب" حقيقي، لافكاهي. وبعد مداولات شديدة ارتجفت منها عظامي،

أقنعهم مدرّس شيوعي بأن طردي من المدرسة كفاية كقصاص، بعدما كان التشديد أن يطردوني، ويسلكوني إلى "شعبة المخابرات".
لم أكن فكرت، قط، في أي همٍّ "قومي". كان بيتنا خالياً من تلك "النعرة"، وأبي متديناً يرى الكون في سياق واحد. وها أنا، بعد عشرين سنة من البقاء "لصق" قضية عربية "أولى"، أسأل نفسي كيف جرى تسخير طلاب صغار، في السادسة عشرة من أعمارهم، للوشاية بمن يصرّح أنه كرديّ، كما أن الماء هو ماء؟. ظلّت ذاكرتي هناك، تحيا في وسطها الكردي. أما هويتي فهي أنني لاأريد أن أكون امرأً آخر. ومن المضحكات أن كاتباً عربياً معروفاً جداً، من جيل الخمسينات، مشهود له بمسرحيات فكاهية، وسيناريوات سينما، وشعر فيه مفارقات مضحكة، اتهمني بالشعوبية، وبمعاداة العرب!!!!. والدليل؟ أكتب عن الأكراد. ياللهول. "باع العرب" (وهو المنتمي إلى حزب غير عروبي قط) "بكيس بصل"، حرفياً، في إحدى مسرحياته "النقدية". باع التاريخ العربي، في حمّى النقد الذاتي بعد الهزيمة، بما لست أدري. (كتب ذلك ترويحاً عن المُشاهد الضاحك).
لم أكتب عن العرب على هذا النحو. سبع عشرة سنة أحمل القضية العربية، وليس الكردية، في الجانب الصحافي من كتابتي الأسبوعية. أما أبطال رواياتي فكان من "الغريب" أن أجيء بهم من وسط آخر. وأيّ وسط آخر؟. الأكراد ملتصقون بهذه الجغرافيا، وبذاكرتها.
ربما، رداً على الشق الآخر من سؤالك، لم أعمد (وأنا لم أفعل ذلك بالتأكيد) إلى تناول الواقع الكردي كمشهد، على النحو الذي يفعله نجيب محفوظ بـ "المشهد المصري". لا. لم أفعل ذلك أبداً. حاولت شيئاً آخر: "الإمساك بأعماق هذا الجمع الكردي؛ بالثابت فيه كوجود وليس كحكاية عن حدث في وسط شوارعهم، وداخل بيوتهم. أردتهم في الكمين الأقسى للكتابة، حيث المصائر ليست مشهداً، بل دويٌّ في الكثافة اللامرئية للحياة.
** لامشاغل جنسية (أوعاطفية) تظهر عند "مم آزاد" في "الريش"، إلا حين تحوّله إلى ابن آوى. ألأن الجنس خاصية حيوانية خالصة؟.*
- نعم. الجنس فعل غريزي. بدني. عاصف. وتقنينه في سمات "إنسانوية"، ووسمه بضابطٍ معرفيٍّ، يهمّشان اللذيَّ فيه. وأنا لست مختصاً في علم النفس لأوجز الفداحة التي جعلت الجنس، في تصوّراته الاجتماعية، مجر "عقدٍ" مُهَذَّبٍ.
الحيوان، وحده، يملك حساسية الجاذب الجنسي، ويوفر لإلهام أعماقه حريته القصوى، وانعتاقه الشهواني المترف: حين تحضر الغريزة ينحصر الكون في الجسد، يتماهى به، ويتظاهر كضرورة.
علاقة الإنسان الجنسية أمر آخر. ربما يملك، بدوره، حساسية الجاذب الجنسي، لكن تحت ركام من التقنين الاجتماعي للغريزة، لأن ذلك هو شرط طباعه "الجديدة" في علاقاته مع "القطيع". فيما الجنس، كفعل، هو عماء ماقبل الخلق. بهيم وعنيف. استشراف معذّب لكينونةٍ مّا، أو هيئة، في السديم الذي يُرعبُ الإنسانَ بلاتحديده. بحث عن "الشكل".
نعم. هو بحث عن "الشكل"، في السديم العاصف للغريزيّ. لذلك تتكرر المسألة الجنسية بالوتيرة ذاتها من الخيبة: كلما أوشك الجسد، لاالعقل، أن يلمس شمسَ المتعة انحجبت في ستار محدوديته.
إنه هيام الجسد، وحده، بـ "الشكل" - حامل الكمال. لكنْ: سديمٌ خلفه سديم: تلك هي اللذة. والسديم إرثٌ حيوانيّ. لهذا تحديداً - أجد في الحيوان صورة انعتاق كبرى للشهوة كما هي، في جوهرها الأنيق، الشيق، الهاذي.

حاوره: حسام الدين محمد، الحياة 27 آذار 1994

** لنستعر محمود درويش، فقد سماك مرة ديك الحي الفصيح، وأضاف بأنه لا يعرف متى يبدأ فيك الروائي السارد، ومتى ينتهي الشاعر. هل تعرف أنت الحدود بين المكانين؟.*

- لي عينان تريان المشهد ذاته. الكثافات سرد، والظلال شعر في اختزال إشاراته. لا كثافة بلا ظل. لاظل بلا كثافة. الكلمات، بقيامة واحدة، تحشر الموصوفات أمام ميزانها بلا تفصيل: ما يصلح للشعر في كفة منها يصلح للسرد أيضاً. أنا لا أصنف اللغة، في عرف إنشائي، طبقات ومراتب فأذل بعضها، وأكرم بعضها الآخر. هي نبوءة الخيال النهائية، وهدى ضلالها الطاهر. هدى نفسها في الإسراف خروجاً على أسر المعنى وقانونه. وفي هذا المتاح العميم من شساعتها أذهب إليها بجسد واحد، كثافة واحدة لها قوام ظلها: فيها لا أعرف حدوداً بين الشعري في مسالك، وبين المسرد النثري تدويناً، حكياً. فأنا على نحو ما، أحرر الرواية من طابع الحكاية لتنتقل إشارة، وفتنة إشارة، لتكون معرفة في مراتب الأحوال بسيطها ومركبها؛ لتأخذ بجواذبها ما تقدر على نهبه. وأمكن الشعر من ترتيب إيحاءاته، لا بانتخاب المختزل من نواظم الرؤى، وانكشاف البرازخ الأكثر خفاء في تجاوزات الألفاظ كعلائق خلخلة، بل بدفعه إلى امتحان أقصى بإيراده مورد النثر السارد ليفتنه، ويدفئه، ويصوغه بكمال الضلال في ذاته شعراً. هكذا يعود النثري إلى الشعري الذي هو خاصيته كسحر مذ كان الأزل ساحراً، والوجود ساحراً، والكائنات ساحرة بجلال نشوتها.

** قصيدتك "مهاباد" ذات طبيعة حديثة (وقائعية)، وبالرغم من رؤيتك الدلالية في هذه القصيدة فإنها تحمل دلالة أيديولوجية تحيلنا إلى طبيعة المكان المتخيل، مكان تقصي الزمني والفكري، وتحتفظ بالمكاني، وبسبب من هذا تظهر لنا ما كان مستتراً، المكان - مهاباد.*

- أظن أن ثمة التباسات في هذا السؤال. فأنا لم أتخيل مكاناً يخص دلالة اللفظ في "مهاباد"، التي سميت جمهورية كردية بهذا الاسم، في العقد الرابع من هذا القرن. ووقائع ظهور هذه الجمهورية، والقضاء عليها بعد عدة عشرات من الأيام على قيامها، فيها مفارقات تخص الروح الكردية. استعرت الاسم، لا غير، في وقت ذبح فيه أكراد بالجملة كيماوياً. كانت حدثاً، نعم. لكنني بنيت السياق على محايثة وقائع أولمبياد جرت تلك السنة. حتى أنني أهديت القصيدة إلى "أولمبياد الله"، ذلك القدر الذي سيؤكد شقاء العداء الخاسر بين أقرانه اللاعبين، قدر من الركض اللاهث في حلبة لاحدود لدائرتها. كردي منذور (بلا أي ملمح إيديولوجي في إنشاء القصيدة) للعبة كلها أمام حكام أصدروا أحكاماً قبل أن يبدأ. إنني أقدم "خطة" منطقية في تفسيراتي هذه، والقصيدة أبعدها أن تكون عن ذلك. إنها وقائع عذابات مجنحة.

** الرواية عندك أعقد من القصيدة، وأغنى بالمسائل سيميائياً. ومع ذلك نلاحظ في السنوات الأخيرة أنك أوسع نتاجاً في الرواية من الشعر. لماذا؟.*

- لم يكن اشتغالي، وأنا في الثانية والثلاثين، على الرواية، قياماً بنزهة "تجريب". وأنا، مذ ذاك، أنجز عملاً واحداً كل سنتين، بدأت كدأب الساعة، بلا انقطاع؛ بلا استراحة؛ لقد استدرج أحدنا الآخر (أنا والرواية) إلى حيلته.

أعني أنني، في اليوم الأول لجلوسي إلى ورقة بيضاء كي أكتب الرواية، قررت خوضها بجسارة اليائس من واقع الرواية، بجسارة الأمل في تدوين ذاتي على مقام سطر مختلف في علوم الكتابة، بلا حذر من أن أستنهض كل شيء، وأستنفر كل آلة.

لاأكتب الرواية لأستميل قارئاً إلى "مقدرة" إضافية بعد سخاء الشعر المؤلم. كنت أحادث نفسي كالتالي: "في ختام كل رواية أنجزها سأقول لي: ها لقد قرأت رواية". أكتب كي أنتهي منها فأعرف أنني قرأت. رواياتي صعبة؛: أعرف ذلك. فسيفساء مدروسة: أعرف ذلك. متقاطعة الوقائع كلعبة

بلا ميثاق: أعرف ذلك. يحضر الشعر فيها مستأنساً بمقعده كاستئناس النثر. مصائر إشكالية: تلك هي جسارتي.
لا أبدأ رواية بلا إشكال. الحياة إشكال. الأمل إشكال كاليأس. الحضور والغياب إشكالان. أمتحن الواقعة لتمتحن الواقعة دربتي في الوصول إلى مخرج. أحياناً، يقع كلانا في المتاهة. ليكن. لو رغبت في سهل من السرد، وحيوات مبذولة في الشارع، كنت فتحت على نفسي، في الواقع الضحل للرواية العربية المحطمة الخيال والإشكال، سخاء من المديح والترجمة، تحديداً. أنا صعب، قدري صعب، وكتابتي اشتغال قدري علي واشتغالي على قدري.

** أعمالك الروائية تصرخ: أنا وعي المؤلف مشخصاً؛ أنا المؤلف في حالة روائية. ما رأيك؟*

- هو الأمر هكذا. كل رواية تدعي غير ذلك هي تلفيق ساذج. كلما أنجزت رواية قلت هذه تمرين آخر في تماريني للتعرف إلي. تكتشفني روايتي وأكتشفها.

كتب الأسئلة: ناصر مؤنس وصلاح عبد اللطيف، مجلة تافوكت 1995

** إنك تبدو في حال من الانسجام مع المكان وترابه، كما لو كنتَ مقيماً في جهة من الشمال الذي نشأتَ فيه، كما لو أنك لم تبارح تلك الأرض؟.*

- المشهد، هنا، بمزاعم الهندسة التي فيه، تفصيل من عمر الشمال السوري: الهضاب هناك، في الطريق بين موزان وعامودا، ترتفع عليها كشوف الحجر الحديثة: علم تركي، وجندي في الخوذة، وجملة من عصارة العلوم: "فخر أن تكون تركياً". المعماريون، الذين توارثوا ترسيم الأشكال، والحروف، بالحجر الأبيض على السفوح، ضمن مقاسات عملاقة كي ترى، يتنقلون بين الشمال السوري والشطر الشمالي من جزيرة النحاس المقسومة بمدية العافية (صديقة روح أتاتورك). حتى العِرق النقي يتمدَّد مع الجملة المحسوبة في عداد الفكر الجمعي: "أن تكون تركياً". كل شعب مختار، بالضرورة. عليك. عليك أن تتذكر ذلك من الشرارات البيضاء في خاصرة جبل "الأصابع الخمس". جملة كالتهديد والوعيد تهين كرامة كتاب الطبخ الممتلئ بعافية المطبخ التركي وأصنافه الشهية. لماذا لاتتفاخر الشعوب بما لديها من مجلدات الطهو، وتاريخه، وعلومه، ومسالكه، وتقنياته، وغزوات التوابل، وانتصارات الطُّعم، وفتوحات المذاق؟. "أن تكون تركياً" جملة ينبغي صوغُها على نفس إنساني: "فخر أن تكون طباخاً تركياً". ذلك هو مقام المرافعة عن مهارات الشعوب: ترويض الطعام.
لانشتمُّ، من العراء المتسلق ستارة المشهد، رائحة طهو أبداً. متاريس صغيرة أغار عليها النبات البري المعرِّش. هاهنا نستطيع الإصغاء، طويلاً، إلى قلوبنا.
أما الطيور التي تطير في السماء المتَّصلة التي ترعى انشطار الناس والحدود بين جنوب يوناني وبين شمال تركي، فهي طيور تعرف أن لاأحد يريد حلاً. النفع عميم ببقاء المشاجرة معلقة على حبل الأمم المتحدة، حرّاس الأيقونات في شرخ من التاريخ تتهدَّد فيه الأرثوذكسية باستعادة "قسطنطينوبل". ويتهدَّد فيه الباب العالي بتحويل الأولمب إلى مرقد لأرواح رعاة الأناضول.

** هل تمكنتَ من استيعاب صدمة الإنتقال بين حديقة بيتك المطلة في أبوس بافلوس على علم مصطفى كمال أتاتورك في جبل الأصابع الخمس، وبين بيتك المعزول على أرض نوبل الجليدية؟.*

- لا. ليس بعد. ولاأظنُّ أنني سأستوعب ذلك. كلُّ انخلاع من مكان يترك كسراً لاجبر له. شروخٌ تضافُ إلى شروخ في وجود هشٍّ بذاته. مهلهلين نمضي إلى المكان الأخير. إنه لكثيرٌ أن تُمتحن حيواتنا الصغيرة بهذا القدر من مشاحنات المصائر وشِجارها. أنظر حولي فلا أفهم لماذا كان عليَّ تمزيق خيالي بين الأرق وبين اليقين المتعَب. قليلٌ قليلٌ كان يكفي لأن يدوم لي ذلك المكان الرتيب

الذي لايغري سواي، كأنما كنتُ أتدرّبُ فيه على قبول وساطة الموت كي يدخل عليَّ أنيساً. قليلٌ قليلٌ كان يكفي لإعانتي على الإقامة في برزخ منسيٍّ، محتجب عني، وعن فظاظة التفكُّر في معرفة أسماء شوارع جديدة، ولقاءات جديدة، ومجاملات مُحبطة، واستذكار ثقافات هي أقلُّ من أن تُستذكرَ. كان يكفي القليلُ لي، بلا طموح أو فضول، لأن أتَّجه إلى النهاية الرتيبة وبيدي مقصُّ البستاني في حديقة البيت، مستأنساً بالزيزان، مستأنساً بتأففي الدائم من قيظ الصيف الطويل. لكن ذلك القليل الذي توسَّلتُ به إلى الحياة لم يدم. ياللمهزلة. ثلاثون سنة من الكتابة (منذ نشرتُ قصيدتي الأولى) وما من شفاعة للكتابة كي تتدبَّر القليل القليل الذي يكفي شخصاً بلاطموح، بلافضول، بلاصحف قط، بلاتبغ أو شاي أو بُن، بلامقهى، بلازائرين، بلابريد، بلاأمل أو ندم. أتتني الكتابة ببعض الزاد والتكريم من سويديين؟ كان حسبي لو أتتني بشيء ممن كتبتُ لخيالهم. وأن أعفى من الشتات الجديد. تباً.

** هناك رصاصة في واجهة بيتك، أهي رصاصة طائشة؟.*

- هذه الرصاصة التركية لم تستهدفني. عبرت غلاف النافذة المعدني، في خط مستقيم من فوق منضدة الكتابة، واستقرت في الحائط. وهي، بالطبع، لم تكن رصاصة طائشة، بل قصد القناص الليلي أن يقتلَ النافذة.

في بيروت، استقرت رصاصة دوشكا متفجرة في الحائط، فوق المخدة بشبرين. لم أكن في سريري. رصاصات كثيرة، غير طائشة، أصابت البيت في ما بعد، لكنها لم تعبر موضعاً هو موقع جلوس أو نوم، إلا تلك المرة. هناك فوق سريري، وهنا فوق منضدة الكتابة. أحلام هناك، وأحلام هنا، وصوت يذكّر بالحقيقة.

** هناك من يعتبر أنك روائي أولاً، وما الشاعر فيك غير أفق متقدم لذلك الروائي الأول في " هاته عالياً، هاتِ النفير على آخره".*

- قطعاً، يولد الإنسان وفي فمه حكاية. الشعر أمر لاحق، يأتي في سياق الترتيل السحري لترويض اللامعقول والخوارق. أما البدء، فترتيب للسيرورات المتواشجة: تخرج من الكهف فتستطلع العراء. تقود خطاك إلى سبل آمنة اجتزتَها من قبل للإلتفاف على سرب الأيائل. تعترضها بالهراوات وتضرب واحدة كي تعودَ بها إلى الكهف فتحيا. حين تشبع حتى التخمة تستلقي مترنماً بصوت أخرس، متشفق، للأشباح الأخرى التي ستسقط في كمينك. طوال الوقت، منذ النشأة الأولى في رعاية الكهف وأمومته، إلى الآن، تسرد حكاية على نفسك إذ تستيقظ. تُنشيء حكاية، لأننا خلائق الحكاية وإرثها. الشعر، من ثم، تدبير آخر لتطويق الغامض الأبيض بين سطور الحكاية. إنه صوت الدَّهشة، إذْ نُفاجأ بالثغرات في السرد، الثغرات والمجاهيل والكمائن. الثغرات التي هي انقطاع التدبير العقلي، النسبي، وارتباك البراهين. الشعر عماد موصوف، وجوداً نرتّق به الإنقطاع.

في كل امريء شاعر وروائي، لكن البعض ينحو إلى تغليب السرد مطلقاً فيكون روائياً، والبعض ينحو إلى تغليب شهوة القوافي متتبعاً أثر الثغرات في السرد فيغدو شاعراً. أنا آثرت أن يتجاورا غريمين صديقين، يختطف الواحد من الآخر مايقدر عليه، ثم يشتركان في اقتسام الإرث، ثم يجمعانه ثانية، ويتبادلان قناعيهما الأزليين.

** أي رواياتك هي الأحب إليك قارئاً؟.*

- رواياتي امتحانات أجاهد أن أعفي نفسي من استذكارها. عراك ونهب طاحنان. كلما اقتربت من إنجاز واحدة، على عتبة الخروج من سطرها الأخير، ارتعدت هلعاً، هنالك أخرى في انتظاري. لست أدري لماذا لاأكتب رواية لاتنتهي، فأستأثر بحبها حين أنتهي أنا؟ لن أجد ناشراً. لن أجد

قارئاً. من يدري؟. تعلقتُ طويلاً بـ "أرواح هندسية"، تلك اللعبة المدوّخة في البحث عن أربعة أيام مفقودة في حياة شخص. ثم تعلقّتُ بـ "معسكرات الأبد"، لأنني استطعتُ أن أستعيد مكاناً لم يعد هو نفسه قط، فحفظتُ له صورة حريته غيباً وواقعاً عيناً. وماذا عن "الفلكيون في ثلثاء الموت"؟ ثلاث حركات: بشروش، وكون، وكبد. يحث الكردي عن مكان "يختلقه" لنفسه، يعيد ترتيبه، يستنبطه. أشخاص في شخصية واحدة. طوفان. إنكار جماعات للغة جماعات. معماريون أمام امتحانهم القدري. عليَّ الانتظار قليلاً لأعرف أين استقرَّ حبي من هذه الأعمال.

حاوره: نوري الجراح، المشاهد السياسي، العدد 169، 1999

** مَنْ دلكَ على خزائن اللغة العربية، ومَنْ قادكَ إلى أدراج البلاغة المقفلة، وكيف تسنى لك الإلمام بها حد التألق والإدهاش. مَنْ مِن هؤلاء الأدلاء الذين أخذوا بيدك إلى منجم اللغة والأدب، وضيّعوك في براري الإبداع الشاسعة؟*

- محاكاة المجهول هي التي قادتني إلى أن أتتّبع ما تبيحه اللغةُ لنفسها مِن تهتُّك، وما يُبيحه اللفظ من الانقلاب على معناه، وما يبتكره نظام المعنى، في انحلاله سديماً إلى سديم، من الخيانة الطاهرة. النّكال بالحقائق التي ليست حقائق، والنّكال بطبيعة النسق المدلّلة كدِيْن، والنّكال بتاريخ العلائق بين الإشارة ومفهومها، هو بعض مما يلهمني أن الحرية في البلاغة ليست إلا قيادة البلاغة، برسن الخيال المشاكس، إلى عبودية اللامحدود. إنه أمر على قدْرٍ شيطاني من الإدعاء. لا بأس.لكنني، قطعاً، أبيح لنفسي إدعاء الانتساب إلى المعُضّل، ذلك الشريك الذي ينتظرنا في المنعطفات النبيلة، التي تحفظ للغة قَدَرَ وجودها الشهويِّ الهاذي، وقَدَرَ إيمانها بالفراغ المولّد لأنساق الثّقل الكبرى: مغامرات العدم الذهبية التي يقرؤها أطفال الوجود الذهبي. النمطية الجمعية للسان المتناسخ صورة عن صورة حرّضتني على أن الممكن الساحر لا يمكن ذبحه فداءً لقدسية التاريخ المرتجل زمنياً، والهوية المرتجلة زمنياً، والكمال المرتجل تفصيلاً على مقاس الأمم (الخالدة). وأنا، إنصافاً لي، لست من المحيطين بخزائن اللغة قط، خزائن اللانهاية المسحورة، لكنني أتتّبع أخبار القيّافين المفقودين.

** هل تعتقد أن كتابة الرواية هي كشف للذات (العالم الأكبر) أم أنها كشف للوجود برمته.وأما زلت تمتحن خيالك بعد كل هذه النتاجات الراسخة التي أثريت بها المشهد الروائي العربي؟*

- الرواية ليست كشفاً عن شيء. الشعر ليس كشفاً عن شيء. عالم الذات (الأكبر) وعالم الكون (الأصغر) صفات من خطاب النظر التأويلي، والنظر السببي المعلول. لا عالم كبيراً ،أو صغيراً، هنا أو هناك. البرهة الواحدة من برهات النّفْس، في انشغالها بتدبير اللُحمة لما هو ممزّق من هذا الوجود الممزّق، هي كل شيء، من الأزل إلى الأبد. لا أعرف معنى لسياقات الكشوف، من الخيال الصوفي حتى خيال الألسنية النبيلة.لا أبحث عن كشف، بل عن المُعْضل، المُشْكل، المتمرد على فظاظات المعنى، اللامتصالح، المتحايل، المارق، المسكون، المختبل، المنغلق، المستوحد في قطيعته الإلهية مع أي تقديم للمعرفة، من فوق، إلى القارئ. ليبقَ المُعضل معضلاً، والمُشكل مشكلاً. فليتقدم معي القارئ إلى التيه. أريدُهُ جَسوراً.

** هل نستطيع أن نفتح كوّة صغيرة لنطل من خلالها على بالون خيالك السحري الذي يتنقل بين مضارب الكرد التي امتدت من مهاباد شرقاً حتى سوريا غرباً، ومن أقصى العذاب الكردي شمالاً، حتى أقصى الفجائع جنوباً؟ ما الذي لم يفصح عنه سليم بركات في هذا الشأن حتى الآن؟*

- أنا، نفسي، لا أعرف مدخلاً إلى خيالي. أنه امتحاني حتى الموت، لكنني ألمح ما يعرضه الوجودُ شيء من صورته كعدم، في الفاصل الذي مصيراً، وألمحُ الكرد يقودونه كقطيع ضأن إلى مراعي

النكبات. صمت لا أخلاقي يحيط بمصائر الكرد. والصمت العربي هو الأكثر ضراوة. لا أشحذ خيالي على هذا المبرد. خيالٌ جُرْحٌ يستلهم البسيط ذا التاريخ المفرط في تعقيده.

** في رواية (أنقاض الأزل الثاني) يموت الهاربون أو الغرباء الخمسة الذين يغادرون جمهورية مهاباد المفجوعة، لكن موتهم كان موتاً درامياً مروّعاً، هل أردت لموتهم أن يكون معادلاً موضوعياً لموت مهاباد الرمزي والمؤقت؟*

- ليس الفاجع مقتل خمسة أكراد، في سياق (إعدام) جمهورية بأكملها، بل تلك المطاردة، بإصرار، لكردي يحلم بكونه كردياً. من (مهاباد) إلى (حلبجة) نزيف واحد في المشهد، ومكافآت القتل تتوالى بسخاء على القاتل. لن أسترسل في توصيف الفاجع، المعادل لميتات رمزية أو واقعية. كل الدول المحيطة بكردستان، تتلمس في ذبحها الحلال، رقبة الكردي، وتاريخ الكردي، وأسماء آبائه وأحفاده، كأنه طفرة لم يكن حرياً بحقائق الطبيعة أن تُنشئه على مثال شعب ووجدان.

حاوره: عدنان حسين أحمد. جريدة الزمان اللندنية، دون معرفة التاريخ.

** لقد عملتَ مع أدونيس في (مواقف) ومع درويش في (الكرمل)، وقمت بإعداد مختارات من شعر نزار قباني - فيما أظن - ولابد أنه قد نشأت صداقة في حينها بينك وبين كل هؤلاء، ولابد أنك اغتنيت كثيراً، وابتأست كثيراً، واحتملتهم.. الخ الخ. كيف ترى المشتركات والفوارق بين الشعراء الثلاثة وكلهم نجوم فوق العادة، ماركة كل منهم سبع نجوم وأكثر؟، كيف ترى المشتركات والفوارق فنياً وإنسانياً؟، كيف تراهم الآن بعد عرضهم على الأزمنة الأمكنة والأجيال التالية، الأجيال النائمة في أقفاص، أو المقيمة في خلاء؟.*

- لقد طفتَ بي على فلك أخشى النظر من أعاليه إلى أرخبيل علاقاتي بالآخرين وبي - بالأدب في ضِيْقِهِ ورخائه معاً. دفعةً واحدة وضعتني في مهبِّ كل شيء. لابأس. سأسرد عليك ما أرجو أن لايستنفد صبرك: نعم. شعراء النجوم السبعة قِسْمَةٌ في حدود عالمي، وشراكة في صوغ مشروع قصير أو طويل، بدأت بجملة من أدونيس كتبها إليَّ: "فاجأتني، وقلّما أُفاجأ"، فوضعت خيالي في راحَتَيْ بيروت، لألتقي، هناك، بمحمود درويش، ونزار قباني.

لم أكن على بيِّنة من طموحٍ مَّا يقودني إلى نشر شعر في كتاب، حين أراد أدونيس ذلك، وفعل ما ظننْته اقتحاماً للسماء، وأنا في الثانية والعشرين، أو أقل. قرأتُ معه نصوص "مواقف". كتبتُ للعدد السادس عشر افتتاحيته، وهو ما لم يأتمن أدونيس شاعراً من عمري عليه، آنذاك. خاصمتُ معه البعضَ، ثم افترقنا افتراقاً متداخلَ الشؤون صار جفاءً في مطالع الحرب الأهلية باختلاف النظر إلى الموازين. لم ألتق به ثانية إلاّ بعد سبعة وعشرين عاماً، في السويد، على عشاءٍ خصَّنا به القائمون على ملتقى الشعر السنوي. جلسنا على مائدة وحدنا، بحضور زوجتي. جرى عتابٌ مختزلٌ جداً، ثم عدنا إلى شجون نسينا تداولها، كأنما نكمل جملة ظلّت معلّقة قبل ذلك الانقطاع الطويل.

علاقتي بنزار قباني كانت على قلق في مطلعها. عملتُ، منذ دخولي بيروت، في دار نشر تقع على طبقةٍ علوّاً من دار نشره. علاقة قوية ربطتني، حتى يومي هذا، بالشاب الأنيق، الذي تولّى إدارة المكتب الأنيق، مقتدياً بنزار، وبعطر نزار. في الاستراحات كنت أخطف نفسي هارباً إلى أسفل؛ هارباً من تحرير وكّلني صاحب الدار به فور عملي معه، ومن تصحيح الأخطاء المطبعية، ومن تنضيد الكتب في صناديق، ومن بيعها في فواتير، ومن الاتصال بالمطابع. وكان هذا الهرب يقودني، أحياناً، إلى الإستقالة، بصوتٍ عصبي، إذا نزل أخو صاحب دار النشر باحثاً عني، أو استأخرني في الصعود. ثم أرجع حين تنفد النقود، عارفاً أن وظيفتي مضمونة: فأنا، ببساطة، كنتُ

متعدِّد الأيدي في عيني صاحب الدار، وصديقه الصغير أيضاً، يأتمنني على استغابته الأدباء وآلهتهم.
التقيتُ نزاراً مراراً، على نحوٍ مقتضب، في دخوله من الباب إلى الردهة، قبل عبوره إلى مكتبه المقفل أبداً. حين حملتُ نسخة كتابي الأول إليه، تحوَّل العبورُ المقتضب إلى ثرثراتٍ قصيرة حول ريبته من "الحداثة" وأهلها، ومن "مِلل" الشعر "الجديد" الرديء، و"النخبوية". كان ممتلئاً بذاته، ارستقراطياً، ومتمرداً، في الآن ذاته. ذلك "التمرُّد" سيبقى حامل توازنه "النقدي" الخاص، وحامل اقترابه من شاعر شاب مثلي، آنذاك، ـ هو "الإمبراطور" بلا منازع.
أجزم أن نزاراً، في قراءته لمجموعتي الأولى، فالثانية، "أنشأ" نَسَقاً من المخاطبة بتأكيد "اقترابي" من "تطلُّعه" إلى شِعر شابٍّ لا يقوم على "إدعاء" حداثة، أو "عقوق" لـ "قوانين" الكتابة، في الحال المعهودة من "فوضى" الكتابة الشابة آنذاك، (وفي كل آنٍ أيضاً، بسبب ضمور النقد الأدبي، وتلاشيه). ظللنا صديقين حتى وفاته.
ربما عليَّ تقديم "تأويل" لذلك التقارب الوطيد بين شاعريْن على طرفي نقيض، بل تأويل ذروة ذلك التقارب في طلب نزار مني أن أختار من شعره "ما يعجبني"، في كتاب. فأنا، بالرغم مما يبدو "تمرداً على الأنساق، والموروثات"، في الشعر، (وفي الرواية، من ثم) لم أُبِحْ لنفسي "الاستهانة" بتلك الأنساق، وتلك الموروثات. لم أتطاول على "النمطيّ" ذاته، لأنه خلاصة نظام من البنى تحصر المأزق في دائرة، وتدلُّ على خصائصه بتفصيلٍ. بقيتُ على يقينٍ في أن "المرحليَّ" بذرة من بذور استنبات ما يدوم.
نزار ظاهرة شديدة السلطان في الذائقة "المتداخلة"، وتقريب المتنافرات بسلطة شعر متشدد في "الانتقاد"، وفي الخروج على "الخُلقيّ" الموروث، ومتساهل في ترتيب المعاني التفسيرية، التي هي خصيصة النثر: شعر منظوم نثراً. نثر منظوم شعراً. وبينهما رهافة "طبع شعريٍّ" وثيق الصِّلة بطباع المقتدرين. هذه "الرهافة" كانت ميزانه في تقدير "الاختلاف" كقارئ: هو يحب الكتابَ الجيِّد. يحترم الشعرَ المتوفِّر على أسُسس من جدارة الشعر بذاته. ذلك، كله، ما أبقاني في الوشيج القويِّ لعلاقةٍ به، وذلك ما أبقاه، ليصير، من ثم، مُنْسَرِحاً "مغالياً" في سخاء عبارته بإسرافٍ: "ماذا أبقيت لنا؟ إرفع يديك عن الشعر"، يكتب ذلك إليَّ. أما إطمئنانه "المجنون" إلى اختياري لشعره فأمرٌ مُرْبِكٌ: كيف يضع ثقته كلَّها في شاعر يعرف صعوبة إرضائه؟ أهي شجاعة نزار المذهلة؟ سآخذها على هذا المحمل. سآخذها على محمل "التهوّر" أيضاً. وقد زعمتُ لنفسي، إذ طلب مني ذلك، أنه يضعني في اختبار هو بداية نهاية في علاقتنا.
لم أساوم. خرجتُ من مجلدات شعره ونثره (أيضاً) الثلاثة، الأكثر عرضاً من تاريخ الطبري، بما يكفي لطبع كُتَيِّبٍ من القطع الصغير، في مائة صفحة: بيتٌ من قصيدة. مقطع. مقطعان.. الخ. رسمتُ عناوينها، ووضعت الصفحات بين يديه. قلَّب بعضها. أبعد نظارته عن عينيه. ضحك: "أتزاحمنا، مثل جدك صلاح الدين، على كل شيء؟".
حدثت مجزرةُ قتْل زوجته. حدث الاجتياح الإسرائيلي للعواصم العربية من بوابة بيروت. شرَّدنا شارون. بعد ذلك صدر كتاب "أشعار مجنونة".
تلك علاقتي بنزار قباني.
أما محمود درويش فأمر آخر أستطيع اختصاره ببعض الهلع: أنا ممتنٌّ لصداقة شعره. ممتنٌّ، في هذه الحياة، لصداقته. ولأن علاقتي به هي كعلاقتي بعائلتي، في بيتي، يصعب عليَّ تدوين بدايةٍ سوى نظرته في بيت أدونيس إليَّ، وهو يتصفَّح نسخة من مجموعتي الأولى بعد أيام من صدورها: "أنت وحشيٌّ نَفُورٌ جداً. لماذا لاتقول مرحباً؟". شاعرٌ إمبراطورٌ بدوره. لكنَّ، في

الطريق إلى تأويل إمبراطوريته، تقويماً فلكياً، وشرحاً يطول في تصنيف حيرةٍ هي من تاريخ الشعر: لماذا كلما ازداد درويش عمقاً ازداد جمهوره؟ إنه الأوحد الذي يزاحم، في حاضر الأدب العربي وأبعده، نجمَ كرة قدم يُلهب المدرَّجات. ساحرٌ أخير؟ نعمة أن يكون للمرء صديقٌ من حوله، أبداً، كأبٍ.

حاوره: عبدالمنعم رمضان، موقع جهة الشعر

سليم بركات

يوم في حياة سليم بركات

أشعلتُ الفحمَ في جَفْنَة الشواء، المنتصبة على سيقانها الثلاث. كان وعْدُ امرأةِ الأنواء - العرَّافة، وهي تقلب أمصارَ الأرض طيّاً بين يديها - يديّ التلفاز العالِم، أن تمنحني ميثاقَ نهار مؤدَّب، غانم قليلاً بطباع الشاعر فيه، فائتمنتُ النهارَ على شهواتي إلى الشواء. أربع عشرة ساعة مرَّغتْ أضلاعَ الضأن - - العظمَ المُريَّشَ باللحم في زيت زيتون من أرض كريْت، مضاعَفِ العُذريَّة، وفي نبيذ أحمر إسبانيٍّ - دموع من رثاء العرب ممالكَ استعادها أهلُها الفرنجة بعد نهب. وبين إشراق الزيت وفيض النبيذ أكرمتُ أضلاعَ الضأن بالصعتر اليابس، والثوم المطحون - أبي الفصائل العَسْقوليَّة؛ والفلفل الأسود، الخشن قليلاً -- إذا عُضَّ اعترفَ.

أنا الأوحد، قطعاً، من يتدبر في جليد أرض سْكُوْغوْس - الضاحيةِ شواءً. في حديقة بيتنا القرميديِّ السطح، قرب شجرة بقي اسمُها سرّاً على استقصائيَ الأسماءَ، عقدتُ للدخان بيْعة الإنسان الأول منذهلاً من ذلك الائتلاف الساحر بين اللحم والنار. أشبار من الثلج تغطي الأرض بفراء قسَمِها - قسَم البياض على فكرته كَلَون. فتحتُ الممرَّ، لليوم الثاني، بالمجرفةِ المعدن، من باب البيت إلى مدخل الحديقة، بعرض متر. تكاد الشجرةُ السرُّ أن تجثو في الغمر الأبيض. أثارَ جيراني أن أسألهم، أبداً، عن طيور سْكُوْغوْس (الضاحيةِ الغابة الجنوب من عاصمة مملكة أسوج)، وشجر أرض سكوغوس. بدوا أنْ لم يفطنوا، من قبل، إلى مساءلة أنفسهم في أسمائها. وقد تمادت اعترافاتهم بالسَّهو عن تحصيل علوم نافلة كهذه، إذْ تماديتُ استقصاءً لسلالات الزهر البريِّ الغامرة ربيعاً وصيفاً. سألتُهم مراجعَ في الحيوان والنبات مصوَّرةً لأستحصل، بأسمائها الأسوجية، مطابِقاتها الإنكليزية مروراً إلى العربية، فأنجدْتُ على نحو قليل. وها، في يومي هذا، قرب الشجرةِ السرِّ، وشقيقاتها من الغَفَص المائل إلى زرقة أنبتُهنَّ بنفسِي فاستطلْنَ ثلاثة أمتار، أهرقُ على البياض والبرد، معاً، سَقَسَقة الفحم الممتلىء بعافية عقلِه الرماد. غير أن السماء خَذَلت وعْدَ عرَّافة الأنواء، وغدرت بميثاق النهار المؤدَّب: نُثيثٌ ثبتٌ خجولٌ تسرَّب من زقِّ بياضها عليَّ، وعلى الفحم، الذي لم يلجم زفيرَه في مجادلة الشحم العارف، ذي المنطق الماجن في تصنيف اللذائذ. شحم وفحم اقتربا، تحت بصري، من عقد اتفاقهما الخالد على اقتسام الهرطقة كطعْم خالد.

لم أترك للسماء اقتحامَها خيالَ شهواتي أن يُفسِدَ ما درَّبتُه من لحم، بشفاعة النبيذ والزيت، على الوفاء لدولة الذوق ونظام النكهة. رفعتُ مظلة بيضاءَ القماش عليها شعارُ الحلوى الموكول بالدعاوة القدرية لبراعات الإنسان. جاري، الممثل الشيخ الأسوجي، أهداني المظلة البيضاءَ - شاهدةَ حانوت الحَلْوانيِّ، الذي كانَهُ قبل عقود. وقد تخيَّرتُ حصانتَها البيضاء على حصانة مظلتي السوداء الأخرى، رفقاً بنقوش البياض على لوحه الأزليّ؛ رفقاً بثرثرات أعماقي الصامتة أنْ لا أبدِّدها بالتذمُّر من فصاحة الطقس وركاكة سيدة الأنواء - عرّافةِ المَعْبدِ التلفاز.

ثرثرات أعماقي، وحدها، بذورُ اتِّزاني في تراب الظاهر. كل يوم هو مرآةُ ذاته عندي، في انتقالي صباحاً من البيت إلى عَرْصةِ الحيِّ المسقوفة بالزجاج، أتبضّع من مغانم البشر الموفورة، بدراية

القانون، ما تصلح به حالُ البقاء على مراتبه: الرفاهة، والضرورة، وما لفّ لفهما. مشياً أقطع مسالك الغابة، إلى هناك، في ثلاث عشرة دقيقة من سَقْط الوقت أو كريمه؛ شقيِّه أو رخيِّه، بحسب مزاج السماء، ونقمة الكواكب من الكواكب بُعْدَها وقربَها، وتأجيل الأبراج سعيَ العناصر إلى صلح، أو التعجيل بخصومةٍ: ثلاث عشرة دقيقة ريحاً عَصْفاً، أو ريحاً رُخاءً؛ هطولَ ثلج؛ مطراً؛ لفحَ جليد؛ لا يستقيم فيها تساوي العدد حساباً. هي ألف أحياناً، ولمحٌ أحياناً؛ ثقل أحياناً، وخفّة أحياناً. لكنها ثلاث عشرة دقيقة من ثرثرات أعماقي الخفيضة، التي يصعد بعضُ حروفها إلى شفتي كالمُكلّم نَفْسَه، في عبوري مسالك الغابة، المرفهة بحفْظِ جلالها الوحشيِّ، بين البيوت المتناثرة سطوراً واضحة الإبتهال بقرميدها للفراغ العريق: لطالما كلّمتُ دهاقنة من الموتى في القِدَم - كُتّاباً؛ رسامِيْن؛ معلمي شرائع. جادلتُ أصدقاء لم أسمع أصواتهم منذ عقود. خاصمتُ بعض مَنْ أعرف، وصالحتُ بعضَ مَنْ لم أعرف. وحيداً، في مسالك الغابة، أغدو أكثر تدبيراً للفكاهات المُرتَجَلة، متألّقَ البديهة، أُنجزُ العَدْلَ للعالم في ثلاث عشرة دقيقة، ثم لا ألبث أن أعود إلى عالمي - مطبخ البيت، حيث تجري سننُ حياتي كلها هناك، وفق ضَبْطٍ لاتخرج فيه برهةٌ على شقيقتها. ربما أربح نَفْسي بضلال الطهو، الذي أُتقنُه، وأخسرُها بهداية تأملاتي التائهة في شؤونٍ لاتعني أحداً. هي وحدة كالقلعة لايدخلها إلاّ شريكة عقدَيْ عمري الأخيريْن، سِيْدِيْ، اليونانية الفلسطينية الأصل، وابني رانْ، ربيب الأحكام في مصادفاتٍ إنفحّةٍ جمعته على أربع: دمٍ كرديٍّ، ودمٍ يوناني، ودمٍ فلسطيني، ونصف كوز من دم لبناني عن أم جدته. لولاهما لنسيت التحدث بالعربية قطعاً. لاأحد آخر هناك.

في المطبخ، تحديداً، أضع خططاً للقيامة: قراءة في كتب مُرْهَقةٍ. قياسُ شفيرِ النحو وهاوية الصَّرْف. نَحْتُ علومٍ هاربة، تتماوج مع البخار في آنية الطبخ. إقامتي هي هنا، في مطبخ دولةٍ من الأفاويْهِ والتوابل تمتحنني وأمتحنها، مستطلعاً من النافذة، أبداً، دورةَ الأزل الصغير: جيران يعبرون الشارع، مُصنِّفيْ الوجود والحقائق، بحسب قراءات لي في سطور الطرائف: لقد عمد أسلافٌ، أئمةٌ، مِنْ مُصَرِّفيْ الأعراق، إلى قياس خصائصها وفق مراتب الطهو في سيرة الطعام. فالأفريقانُ - السودُ هم من مبالغات الحرارة في الإنضاج: احترقتِ القِدْرُ بمقادير العقل فيها، ببرهان بشراتهم. والصَّقالبةُ، والأسوجُ الشقرُ هم من خمولٍ في الحرارة لم تبلغ بهم الإنضاجَ، ببرهان بشراتهم. والعُرْبُ نضيجُ لم تخرج بهم مقاديرُ الحرارة على التقدير الواجب: خصّصتهم القِدْرُ ببلاغة الشمس اعتدالاً لوناً، واعتدالاً عقلاً. لكنني لم أجد وصفاً للعِرق الأصفر، في سطور الطرائف عن الأئمة. بقي ساكنُ الشارع، الصينيُّ المفرط في تهذيبه، عصيّاً على تصنيفه بخصائص الطهو. وقد غادر الحيَّ، على أية حال، فأعفانا من اللجاجة في المُشْكِل، الذي لن يُبْعد عنه شبهة الإنتماء إلى كَرَمٍ في محْتِدٍ يأجوج ومأجوجَ - أكَلَةِ الأسوار.

منذ إحدى عشرة سنة لم أحصل على صحيفة أقرأها. في المطبخ أتسلّى يوميَ - أيَّ يومٍ - بتقليب صحائف الإعلانات الأسوجية تسقط بغزارة في صندوق البريد الخشبي، عند سياج الحديقة. أبادل المكانَ الصامتَ في يومي الصامت، مشافهاتٍ يدوّنها حبرُ الملح، حتى عودة شريكتي من عملها، وابني من المدرسة المتساهلة في تربيةٍ مفرطةِ التهذيب: لا غضب. لا توبيخ. لا قصاص. هواءٌ غير ناضج عليَّ أن أوبّخه فأُنْضِجَه. وها أنا، في نهاري هذا، أمام جَفْنَة الفحم السيد أصنّف النكهة كتصنيف الوجود بلانوازع في مطابقاتٍ ثقافةٍ للأمكنة، أو مقارناتِ ثقافةٍ، أو تفارق ثقافةٍ. لاشأن لاختباريَ النوازعَ فيَّ بثقافاتٍ تتقاطع أو تتوازى؛ تتطاحن أو تتهادن. أزمة "الحقّ" في وجودي تتراجع، برمَّتها، إلى "أزمة طقس". أرتدي أقلَّ القليل تحت معطفي، في الشتاء الأقسى هنا، بحصانة القَيظ صيفاً، والجفاف شتاءً توارثْتهما من الشرق حتى كرهتُ الفصولَ هناك، مبتهلاً إلى

عالمٍ جليدٍ تنزف منه الأرضُ بقاءَها الأصلحَ والأردأ. إنما أخطأتُ الحسابَ، في الأرجح: مملٌّ أن ينكسر البصرُ، أبداً، على جدران من الشجر اللفيف. معذّبة ريحُ الجليد؛ الثلج المبكر والمتأخر؛ العصفُ الدائم؛ المطرُ ربيعاً وصيفاً رطبيْن ضاريَيْن في رطوبتهما. كرهتُ صيف قبرص، وربيعه الحائر، وخريفه المتّصل بشتاءٍ جفافٍ، والمياه المقنّنة كعبثٍ بالروح. وها أنا في حيرة أمام جَفْنَةِ الشواء، التي يعلوها شَبَكٌ تعلوه عظامُ الضأن المُريَّشة لحماً: مطرٌ لايثير. شجرٌ لايثير. جمالُ طبيعة مذهلٌ من وراء النافذة لايثير خارجها. إنها استفاقة خيالي على ثُغره الطاحنة. بل أنا وخيالي نغدو مؤجَّليْن إلى تدبيرٍ لايحتكم فيه أحدٌ إلى شيء؛ تدبيرٍ فات أوانه.

عصافيرُ قُرْقُفٌ تحوّم حول البيوت الخشب الصغيرة صنعتُها بآلاتي، وعلّقتُها إلى السياج العالي بين بيتنا وبيت الجار. قُرْقُفٌ مشدوه قليلاً بهذا الغدر اللاموصوفِ - غدرِ الشواء بالثلج، في نهارٍ يعلنُ مذهبَ الشحمِ صرْفاً بأرض أُوْدِنْ الجديدة - إله المحاربين الأسلاف، رعاة الرَّئَةِ، والأيائل، وإوزِّ البحيرات.

عَرَقٌ من عيار 45% كحولاً ينتظرني في الداخل. عَرَق تركيٌّ غلبني على أمري مُذْ لاأملَ في عَرَقٍ نبيلٍ من لبنان يربو على 54% قيراطاً ذهباً أبيضَ في مزاجه. بقيةُ يومٍ ينتظرني في الداخل: قيلولة بعد الشبع. قراءة. صمتٌ كثيرٌ. تطريزٌ عائليٌّ على قماش المصادفات العائلية. كتابةٌ في المساء تتشاجر الصور والكلمات في أسطر الشعر فيها، فلا أتوسَّط لِلجْمِها. كتابة يُضربُ شخوصُ الرواية فيها، أحياناً، فلا يحضرون. عشاءٌ خفيف من أُمم الخضر اعتباطاً. نبيذٌ رفيقٌ، وفيلم، وربع ساعة قبل الثانية عشرة، لاأجاوزها، مغادراً كهفَ الحياة إلى عراء النوم اليقظان.

رُبع ساعة مؤجَّلٌ. لاأعرف لِمَ أدَّخر هذا الربعَ فلا أضع قدمي في برزخ منتصف الليل؟ ربع ساعة مؤجَّلٌ حتى الموت.

الديوان

صمتكَ نقيٌ، لكنكَ شريكٌ ثرثارٌ أيها الموت

[منتخبات]

دينوكا بريفا

تعالي إلى طعنة هادئة

عندما تنحدر قطعان الذئاب من الشمال وهي تجرّ مؤخراتها فوق الثلج وتعوي فتشتعل الحظائر المقفلة، وحناجر الكلاب، أسمع حشرجة دينوكا.

(شهادة)

في حقول البطيخ الأحمر، المحيطة بالقرية، كانت السماء تتناثر كاشفة عن فراغ مسقوف بخيوط العناكب وقبعات الدَّرك، حيث تخرج دينوكا عارية تسوق قطيعاً من بنات آوى إلى جهة خالية من الشظايا.

(شهادة)

دينوكا

ماذا أقول للصيادين الذين يضعون سروجاً فوق ظهور الكلاب السلوقية في سفح سنجار وجبال عبدالعزيز؟ أنت مختبئة في مكان ما، ربما في زريبة، تشمين التراب ومزاود النعاج. كبيرةٌ أنت، بليلة، مسكونة بالحصاد وبي.

أسمع والدك يصيح: دينوكا.. أسمع والدتك تصيح: "دينوكا، احملي خبز الشعير هذا إلى المهاجرين وقولي أن يستريحوا قليلاً".

كان عددهم يزداد يوماً بعد يوم.. من طشقند وخوزستان وأرمينيا والجنوب الغربي لروسيا، حملوا أشرعتهم وصرر السرخس إلى الجزيرة بلاأحذية أو مناجل. وكنتِ صغيرة لم تدركي أنهم يحتاجون إلى الماء وإلى امرأة مجنونة أو أرملة يدفنونها بعيداً في شقوق البراري لتنبت في سنيّ الهجرات عدَساً وجنادب. أنت تجهلين كيف يمتلىء الأخدود بين "عامودا" و"موسيسانا" بجثث البغال والأعضاء المبتورة. تجهلين من أين يحصل البدو على بنادق فرنسية، ولماذا ينتفخون على تخوم القرى حين يهجمون عاصبين رؤوسهم بعباءاتهم.

قيلَ: خرجتِ من جهة العراء، وخرجتْ "بريفا" من جهة العراء، ومن جهة العراء خرج الله، وجاءت الدهشة والطلقات الفارغة التي جلبها الصِّبية من براميل قمامة السراي. وقيل إنك عدتِ بقطيع من النعاج وكبش واحد يخرُّ كالمحارب في كل موضع مبلل بالبول.

دينوكا.. دينوكا..

أنا متعب، ولاأسمع صوتك حيث أرى هضاب "معيريكا" وعربات الأكراد المحملة بالقش.

الفصيلة المعدنية

هاوية
مستسلمة حيواناتُ الشاطئِ للشاطئ
مستسلمة كفاكِ لكفيَّ، ومستسلمة أنهاري
لنواعير الحقل وغرّافاتِ الأحجار.
مستسلمة أبعادي للصرخاتِ، وهذا نَفسي
يستسلمُ حول حفافيكِ ويشحذُ مارجَهُ ويفاجئ
خيط الحبِّ المتدلي من كوكبكِ الأبديِّ. نهضنا،
نهضتْ حيواناتُ الشاطئِ بين ضبابِ الجسدِ المهراق وأنسجةِ الأشجار
وتزاحمتِ الأمواجُ على بَرزَخِنا فاستسلمنا،
واستسلمتِ الأمواجُ.
فغزلناها وغزلنا جسدينا بالغيم إذِ الغيمُ صهيلٌ وزجاجُ
وتلوّنّا بالماء وبالقُبَلِ والأمطار.

البراري

فلتمت أرضٌ بأرضٍ، ولتَنَمْ في خوذتي الأخلاطُ من كُرْدٍ وجوّالِيْنَ: إني فسحة منذورةٌ للكيمياء،
وفي يدي كبدٌ أدور به كنوّاسٍ على الأعشاش:
مُرّي ياحمائمْ،
ياعصافيرَ الغضار،
وياغرانقْ،
ياإوزٌ،
وياسُماني،
يادجاج الماء،
ياباز يُّ،
ياحدّاتُ،
ياجُهلُولُ،
يادُرّاجُ،
يابطريقُ،
يازرزورُ،
ياخُطّافُ؛ مرّي، فابتهالي ليس إلا نزعة من آدميٍّ يحتفي بإناثه إذ هُنَّ يفتحنَ الغضارَ كوردةٍ للنيزك الملكيِّ، أو يخطفنَ محور بعلهنَّ مشاكساتٍ رعدهُ؛ مرّي وئيداً ياقرنفلة مسوَّرةً بأنفاس العناكبِ؛ قد تطاوعني البراري مرَّةً في يأسها فأردُّ كلَّ فصيلةٍ رَدَّ الصواري نحو موجةِ مأتمٍ، وافرّقُ الأكبادَ بين مكيدةٍ ومكيدةٍ، ولربما دحرجتُ أقمارَ البراري في غشاءٍ يابسٍ وقذفتُ كل مدينةٍ في يأسها، وأنا أديرُ الوقتَ كالخزّافِ، مستنداً إلى كرةٍ تفيءُ إلى جوانبها الفلولُ.
ولربما سيّرتُ أقماراً على إهليلج الصرخات، أو
أحنيتُ جذعي فوق نجم محاربٍ،
وكشفتُ كيف يجيءُ موجٌ هازلٌ مستطلعاً موجي فيهذي الأرخبيلُ.
ولربما شيّعتُ سوسنة إلى جرحٍ وعابثتُ الموالي حاشداً في خوذةٍ مشقوقةٍ شمساً يفاجئها الأصيلُ.
بانقسامٍ مُذهلٍ؛ بالعشب يحشدهُ دمٌ أو زنجبيلُ
ولربما غيّرتُ مسرى طعنتي نحو اعتدالِ الروح، أهتف: ساعديني يا لبونات العراء، ويا صفيحاً قادماً في أسرهِ الجسدُ الصقيلُ،
ساعديني ياخُبارى القتل، إني حازمٌ أمري على شَرَكٍ سأدفع نحوه الأيامَ والريحَ النفيسةَ، خائضاً في بركةٍ من تُرَّهات العالم المحلول مثل كتابةٍ، ولربما أمسكتُ [illegible]ميدَ البيوتَ مُقبّلاً هذا الزجاجَ، وذاكَ، أو هذا السياجَ، وذاك، أو متسائلاً: ماذا ستحمل لي بيوتٌ [illegible]لوةٌ؟ ماذا ستحمل لي حجارتُها؟ وأين النحل؟ أين طنينه فوق الأزاهير الجسورة؟ أين مَنْ ألقتْ [illegible] لغتي زجاجاتٍ مكسَّرةً، وأطلقتِ العنادلَ في خرابٍ حائمٍ كالصقرِ؟ مُرّي يالبوناتِ العراءِ بمأتمي، وأحِطْ بنعشي يَاعراءُ.
هاهي العرباتُ تأخذ شعبها متحاذياتٍ تحت خنشار السفوح، وهاهي البلدان تركضُ، والهواءُ يستطيرُ كقلبِ عاشقةٍ؛ أحيطي يالبوناتِ العراءِ بمأتمي، فدمي عَجُولُ

والمدى مثلي شريكٌ قابضٌ بيدٍ على ميزانهِ،
والأرضُ تعقد عروةً في وسْطها رنةٌ وميزانٌ ثقيلْ.

الجمهرات
[في شؤون الدم المهرج والأعمدة وهبوب الصلصال]

بهيجاً،
بهيجاً فليَكن الحصارُ في يقظةِ الحيِّ.
بهيجاً،
بهيجاً فلأكُنْ حين أشعِلُ الأرضَ بعد هذا بالجمهراتِ، طاعناً كالمحاربِ بنصاليَ الأرجوانيةِ المرايا والأسماءَ، وليَ جَهالةُ الصباح وأنقاضُهُ، صاعداً درجَ المذبحةِ لأجرفَ البقايا التي أغفلتها الحوافرُ والأسلحةُ؛ صاعداً لا أريُخ الأنوالَ من نَسْجها، وأهيبُ بالنسَّاجاتِ أن اصبُغْنَ بالنحاس الخيوطَ، وأكثِرْنَ من النقوش على نسيج الخراب. وقد ينتابني ما ينتابُ الأنقاضَ من حنينٍ إلى اندثارٍ بهيٍّ، فأهتفُ: لا، يَتُها النساجاتُ أكسرْنَ أنوالكُنَّ، واتركْنَ للغبار أنْ ينسجَ النَّسْجَ من صخبِ اليباس ويأسِ الجذور، وليكُنْ بعدي مدىً ضيِّقٌ، ومفاتيحٌ تذوبُ كلَّما رفعتْها البراعمُ نحو أقفالِها، وليكن مساءٌ كوحيدِ القرْنِ، ثقيلاً يطأ الأبواقَ الصلصاليةَ والأعمدةَ، ويجرفُ الغزالاتِ؛ لا صحوَ فيهِ إلاّ لبَجَعٍ هائمٍ وخلدٍ أعمى. وليكُنْ نهارٌ وطيءٌ بعدي، ذوشروخ، يجوسُ في المدى الهندسي للخرابِ كإوزَّةِ المستنقع، زَحْفُهُ زَحْفُ فقمةٍ تجرُّ ذكرَها المقتولَ، أو كأنَّما أطبقتِ الغيومُ بأنيابها عليهِ، وشقّقتْهُ مخالبُ النباتِ. ليس فيه شَرْخٌ إلا وفيهِ كوكبٌ مهرِّجٌ وحدّادون يطوفون بمطارقهم حولَ حدْوَةٍ لا تُرى.وليس في تجاويفِهِ غيرُ قرونِ الذّبائحِ ونفيرِ الهباء. وأهتفُ: أكثرَ، أكثر احتداماً فليكن الحجرُ بعدي، فليُطِلَّ على "العراء بأسلابِهِ ودفوفِهِ؛ فليمسَّ بطيلسانهِ وخزَّهِ التخومَ. وأعلى فليكنْ هَرْجُ اليباس، وأشدَّ مَرَحاً فلتكنْ خليلاتُهُ الراكضاتُ بتيجانهنَّ الصغيرةِ من الجذورِ ورؤوس الحدآتِ الميِّتةِ: "أيها اليباسُ، لعلَّكَ لم تقفْ بيننا قبل هذا، أو لعلَّكَ كُنتَ تنظرُ أبعدَ وأنت واقفٌ بيننا، فأغفلتَ هذه البقيَّةَ. خُذْها أيها اليباسُ، خُذْها بَوْصَةً بوصةً، وقميصاً قميصاً، ومُدَّ في إيوانِ أعضائنا المائدةَ لنملأ لكَ الصِّحافَ الخزفيَّةَ بساعاتِنا (ساعاتِ النّهبِ وانحسارِ الكائن عن بَرْزَخِهِ، حيث تنتشِرُ فُلوغُ الخفيِّ، وتتعرَّى الصواري لفحولةِ الجهاتِ)، واخْتمْ بخَتْمِكَ المصاريعَ، مهرولاً، كلّما ختمتَ مكاناً إلى آخر، وحولكَ عُجولُكَ ومصابيحُكَ، مُطِلاًّ من الأعلى كأنّكَ عُرْفُ ديكٍ أو زرافة. أيها اليباسُ..."

وأنت يَتُها الغيومُ ذوات العكاكيزِ البحرية، يافضَّةَ الرَّحِمِ، فليَكنْ مجيئُكِ مجيءَ تيْهٍ. وأهتفُ: أجْرا فليكن الرمادُ، طليقاً كشهيقِ منْفاخِ الكُوْرِ، ورئتُهُ الخطى التي لا تعود: "أجرا، أجرا كُنْ أيها الرمادُ، خاوياً دَمِثاً في الخواء، وافتحْ صناديقَ حليِّكَ للنهبِ، هاتفاً: ألا لا يرجعَنْ أحدٌ دونَ نهبٍ ألاّ لا يَرْجِعَنْ أحدٌ". وأهتفُ قُمْ أيها المعدنُ، وليكنْ رنينُكَ انبجاسَ الهزائمِ واندحارَ البذورِ؛ تَملأ شُدَّ إليكَ الينابيعَ عضواً عضواً، والثُمِ الشفاهَ الخَبيئةَ في الأعشاب، كأنكَ سقفٌ لن يُؤويَ إلاّ الذي لـ رنينُكَ الثَّمِلُ. بهيّاً فلتَكنْ أيها المعدنُ في أشكالِكَ ونهبِكَ، حاضراً حضورَ الذي لا حضورَ إلاّ به. ولتَكُنْ مُباغتاً تختِمُ الدمَ بخَتْمِ الصَّليلِ والفِلزِ. أما أنتَ أيها النباتُ، يامركبةَ اللهاثِ وتوأمَ الحركةِ،

فاخلعْ خمارَ المدائح التي صاغَها الخارجون من وقتهم، وليكنْ يُخضضُورُكَ شَتيْتا، وأليافُكَ سَكرى بأنين الثمار في ذبولها. ولُمَّ انسياباتكَ الناعمة أيها النباتُ، لمَّ فِراءَ الأكمامِ المهيأةِ للنحل والفراشاتِ. وأهتفُ: فلتكنْ حَدَأةُ هذه المياهُ أطبَقتْ عليها الفِخاخُ، آناً تنقرُ الحديدَ، وآناً تنقرُ الجناحَ من هياج وذُعرٍ؛ ولتَتَخَبَّطْ وسْطَ مهاميزِ الغماماتِ والظلامِ، غَبْرَاءَ فضَّتْ عن جرائِها الموجَ، وعن يَرَابيْعها غشاءَها القصديريَّ: "يَتُها المياهُ، يا الحاضنةُ تحت أثدائها الجراءَ واليرابيْعَ، فلتكوني حَدَأةَ اليابسةِ وأسْمَالَ المُهرّج، ولتكنْ بذلكِ اليدَ المُمْسِكة بالحناجرِ وأعلامِ الوقت". وليكنْ بعدي نشيجٌ بطيءٌ..

الكراكي

ديلانا وديرام

7

انْظر إليها ياديرام، انظرْ كيفَ تجمع أمامَ قلبكَ أسرابَ الإوزّ، وتغزلُ الغيومَ. انظرْ إليها تتهادى قطيعاً قطيعاً من آخرِ السفوحِ، يدُها في يدِ الأفق الراعي، وثوبُها ينحسرُ -حين تعبرُ الجداولَ قفزاً- عن جذورٍ لا تلمسُ الأرضَ، بل تلمسُ المديحَ الذي تتغطى به الجذورُ كلُّها. فإذا رأيتَ أن تأخذ يدها في يديكَ فخذِ الأفقَ أيضاً، وإذا رأيتَ أن تضمَّها فلتَضُمَّكَ الجذورُ ليرشُقَ الثمرُ بأنفاسِكَ الثَمَرَ، أو لتهرعَ إليك الأرضُ مُمْتَشِقةً سَيلَها العَرِمَ من اللّبن والأشكال.

8

أيقظيه ديلانا، أيقظيه من سُباته الموشَّى بعذوبةِ ألفِ قلبِ سكرانَ، وأيقظي معه الصباحَ ليمضيا إليكِ معاً، مُعَفّرَيْن بالشهوةِ وبالغضارِ والمرح، فهو الأخيرُ الذي سترَيْنَهُ هاذياً ينفخُ في أبواقٍ هاذيةٍ، ويملأُ، كالنّادل، بالبطولةِ كؤوسَ الغرقى، واقفاً في المهبِّ ذاته، في المهبِّ العريقِ للجذورِ واغتباطِ الوحشيِّ بالوحشيّ. وهو الأخيرُ الذي سترينه مُقبلاً إليك كإشارةٍ أطلقتْها العاصفةُ قبل أن ترتدي خوذتَها الدمويَّة، وتَشُدَّ ملاءَةَ المائدةِ فتنثرَ الأواني على رخامِ الأرواح. أيقظيه ديلانا.

9

أيقِظْها ياديرام، أيقظْ فراشة الغيبِ ويُعْسُوْبَهُ الذهبيَّ... أيقظْ ديلانا، وأيقظْ معها البيتَ حجراً حجراً، ثم أيقظِ الساحةَ المحيطةَ بالبيتِ، وأيْقظِ السياجَ. وإذ تنتهي من ذلك كُلّهِ أيقظِ الصباحَ النائمَ قربَ السياجِ، وقُلْ تعالي ديلانا، تعالي لنشهدَ السطوعَ الحيرانَ للأرض وهي تَذْرُفُ الحديدَ والبهاءَ على درعنا الآدمي، ولنكْتَشِفْ، بعد ذلك، ثديَيْنا لنصلِ الحقولِ، مرتجفيْن من عذوبةِ النّصلِ إذْ يغوصُ إلى حيث يجري السمسمُ والزعفرانُ، كأنّما نحاولُ، معاً، أن نكونَ الجراحَ التي لا جراحَ بعدَها...

هيا أيقظْها يا ديرام.

10

أيقظيهِ ديلانا، أيقظي الفتى الذي يتململُ تحت الشُّعاعِ المنسابِ على صدرهِ العاري. أيقظيهِ وأيقظي النهارَ

والأرغفة، ثم املأي دلوكِ -الدلوَ الذي تسقيْنَ به حيواناتِ الصباحِ التي لا تُرى -املئيهِ شَرانِقَ قزٍّ وتوتاً مما يتساقطُ من المدائحِ، لتخيطي بالحريرِ والتوتِ هذه العذوبة المُسْدلة حول ديرامَ. أيقظيهِ أيقظيهِ ديلانا.

11

أيقِظْها ياديرام، وأيقظِ الحلمَ من حلمِهِ تحت أهدابها، ثم ألقِ على ديلانا حصاةً من الوقت لتموجَ كسطحِ النبعِ، وتتسعَ دائرةً دائرةً، كلُّ دائرةٍ عربةٌ، وفي العرباتِ البقولُ والطرقُ. هيا باللهِ عليكَ،

فها هو رسولُ الأوديةِ يقطفُ لكما عناقيدَ الضبابِ، وينثرُ على سياج البيتِ طفولة الخزامى.
أيقظّها، أيقظّها يا ديرام.

12

أيقظيه ديلانا، أيقظي قناعَ الملهاة - هذا الفتى المطوّقَ بمناجلِ الآلهةِ. أيقظيه لئلاّ يفوتكما ندى الصباحِ العجولُ وغواياتُهُ المضحكةُ، فلربّما عرفْتما أن للندى صهيلاً في العشبِ، وأبواقاً تُؤذِنُ بالهرطقةِ المَرِحَةِ للترابِ المَرِح.
أيقظيْهِ، أيقظيهِ ديلانا.

13

أيقظّها ياديرام، أيقظ هذا البذخَ السماويَّ - ديلانا، وانثرْ عليها حَبَباً من الضحُى وأشيائِهِ الباذخةِ، فإذا تراءتْ أمامكَ يَقظى استَطلِعْها كما يستطلعُ النباتُ النباتَ. واجلسا معاً تستظلُّكما القُبَلُ، وتُغوي بكُما الأغاني الأغاني. أيقظّها، أيقظّها يا ديرام.

14

أيقظيهِ ديلانا، أيقظي الشُعاعَ الآدمي - ديرام إذْ يَتَحَدّرُ سكرانَ من بهاءِ الذّكَرِ، ولا تجعلي حِجاباً عليهِ يديْكِ أو اللُهاثَ. مديداً فليكُنْ، واضِحاً مَشُوْقاً تتراءى في شِفافتِهِ العناقيدُ والبراعمُ، فلتملكيْنَ كُلَّهُ، وكلّ ما يتراءى فيهِ، معاً. وتملكيْنَ أن تكوني المَخْدَعَ اللآدميَّ للنباتِ وأحلافِهِ من غمامٍ وأجنحةٍ. أيقظيهِ، أيقظيهِ ديلانا.

15

أيقظها ياديرام، أيقظِ الدمَ الحيَّ وأشكالهُ الصديقةَ، وتكلّلْ ليقظةِ ديلانا بنفيرٍ رقيقٍ، فهي يقظةُ عرشٍ تَتَدانى في سُلطانهِ الينابيعُ وتستحمُ الجداولُ. وهي قوسُكَ ترمي بهِ - حين ترمي - ذاتَكَ كلُّها في نشيدٍ أخيرٍ. أيقظها، أيقظّها يا ديرام.

16

أيقظيهِ ديلانا، أيقظي الترَفَ وأشكالهُ الصديقةَ، واشْهديهِ إذ تتفتّحُ أهدابهُ عن طيورٍ، فهو يقظةٌ ليسَ إلاّ صباحٌ ممسِكٌ بصليلِ المياهِ، وهو قوسُكِ ترميْنَ بهِ - حين ترميْنَ - رَحِمَكِ كلّهُ في نشيدٍ أخيرٍ. أيقظيهِ، أيقظيهِ ديلانا.

17

أيقظها ياديرام، أيقظْ غُدّافَ الزبدِ ديلانا، وانشرْ قلوعَكَ حين تتململُ من دغدغاتِ دمِكَ الصباحيَّ، فأنتَ مُقبِلٌ على دمِها بسحابٍ عُريانَ. أيقظّها، أيقظّها، أيقظّها يا ديرام.
أيقظيهِ ...
أيقظّها ...
لم أشَأ أن أوقظ الأرضَ في ذلك الصباح.
لم تَشَأ أن تُوقظني الأرضُ.

فهرست الكائن
الحجل

كانَ ماكانَ: مرحٌ سلَّ السفوحَ كسيفٍ؛ مرحٌ سلَّ الفضاءَ وأهوى على الأعشاش فتطايرتِ الأرضُ سُمانى، ونُحاماً، وكراكيَّ، حتى امتدَّ برقٌ من الطير بين غدٍ ضائعٍ، ومديح ضائع، فقلنا تطايري، تطايري أكثرَ أيتُها الأرضُ؛ تطايري بجعاً، ونِمْنِماً، وغرانقَ، ولتتطاير حولَ ردائكِ الغضاريُّ سلالاتٌ وحباحبُ من فضةِ اليأس، فلنا في النشيدِ أرضٌ أخرى، رخيمة كَغَبْغَبَةِ حجلٍ يستدرجُ الأنثى.

حجلٌ؛

تذهبُ الأرضُ ويبقى حجلٌ في المدى.

حجلٌ؛

يذهبُ المدى ويبقى حجلٌ في النشيدِ.

حجلٌ؛

حجلٌ أفقنا. حجلٌ ظلُّنا. حجلٌ بدايةُ الكلامِ. حجلٌ كلامُنا.

حجلٌ، حجلٌ. إشهدي يامدارج تهوي إذ تهوي الأرضُ،

وأكتبْ أيها اليأسُ بالريشةِ الباقية.

البازيار

تدابير عائلية

ما هَمَّ: هُمْ العتّالون يرفعون الجوعَ الى الشاحنات، بخطىً تتسلّقها السلالمْ، ويقطفونَ الحروبَ من شجرات التوت.
هي الحروبُ تتسلّقُ الشاحناتِ هاربة بالأنين السوريّ الى العتّالين، ليصعدوا أقوياءَ الى الحروب القوية.
وأنا والشّمالُ عاكفانِ على آجُرّنا الدّامي بصباحاتٍ كأزاميلَ رقيقةٍ، ننقشُ بها ما ينقشُهُ العاديّون على آجُرّهم الدّامي.
شاحناتٌ في كلّ مكانٍ: هذا ما أرويهِ للحكايةِ التي تُروى بتعبٍ يُروى.
شاحناتٌ في كلّ مكانٍ،
ككثافاتٍ تتألّقُ في ضجيجها؛
كمديح الشّكلِ لنفسه؛
كاغتصابٍ يمهّدُ للظّلّ أن يطيحَ بالجهات.
شاحناتٌ كقلبي، في شمالٍ كقلبي،
وأنا أتوطأ مع الريح إذ تعلنُ السهولُ شِقاقها،
وأتقرّى بيديّ المعرفة، تلك، النشوى بالذي يحلجُ السنينَ بين يديها، وهي تنتظرُ المقاديرَ تدخلُ بملاعقها التي ستغْرفُ بها المقادير كالحساء.
تصانيف النهب
قطيعُك قطيعُ الغضب أيها الموت. هروبُك صاخبٌ في كلام يُنْسَى أيها الموت. شَفَقُ النعمة عليك؛ شَفَقُ النعمة الذي تكسره شجرات الأكاسيا العالية، أيها الموت. وأنت في المُهْمَل، الذي تتعثّر الأرضُ بجماله، أيها الموت؛ في خطوة الظلام المنسية على عتبة الفجر؛ في الفجر الذي لم يستفقْ بعدُ؛ في اليقظة الكسولة للكمال الكسول، هناك، حيث تُلقي بمتاعك الثقيل على القارعة، وتنسلُّ الى الكمائن أيها الموت. وبُستانيٌّ أنت، غاضبٌ من أجْرك، تُبيْحُ للورد أن يسرق من الموتى رقادهم، أيها الموت.ولا تحمل أضاميم الزّبد إلى أيٍّ، ولاتتنفّس كما يتنفّس المُشيّعون. وتغمض عينيك حين تسمع ضربة المعول التي تتقاسمها الحقيقةُ مع الغبار، أيها الموت. حروبُك تُؤكل كالفاكهة؛ حروبُك العظامُ والعنبُ؛ حروبُك الرهيفةُ من حماقاتٍ ينسجُها الزّهر في مرآته أيها الموت، وغدُك غدٌ يستأجر الحقيقة كحمّالٍ لأمتعة الغيب. آه يبكي الحديدُ بين يديك بعينين من ذهبٍ.
ونهارُك ساهرٍ على شمسه أيها الموت. يقظتُك نائمة في دِفئِها، ووداعٌ أكملُ يضلّلُ أعضاءَك بعضاً عن بعض، ويُقيم معك، في الوحدة ذاتها، كضيفٍ دمثٍ، أيها الموت. يحْسَبُك الدّرّاق من سُكّره، والضوءُ من حِيَلِ الضوء أيها الموت. وأنتَ بسُحُبٍ تعتنقُ مذاهبَ الجهات كلها، دافعاً بالمجرّات كأسرى ترسف في أغلالها الأمينة، أيها الموت. والنواعير كلُّها لك. النعيم المُرْبكُ لك. بروقُ الصباح المُشْبَعةُ برائحة الشاي لك. ولكَ الزّهر المُمْتَحَنُ، والقوافل العابرة من كردستان الى

المديح. لك خزائن الملح، والأهراءات المنتصبة على تخوم القيامة. لك الحجر الذي يفطمه الجبلُ، وجزيئة النقائض. لك ممحاةُ الزّنبق تمحو الرائحة في سطور السَّرَّاقين، والمساءُ المتبرّجَ بأصباغ الريح. لك قلق الفجر وهو يروي الحكاية بضيانه المُتلعْثِمِ؛ قلقُ الحكاية وهي تروي الفجرَ ذا الجبين المعصوب من نوبة الحمّى. وتقول، بعد هذا، لنَفْسِك ما تُسِرُّهُ الى نَفْسِك، وللحياة ما يُشغِلها بجواميسها النفوية، وعذابها القويّ كثيقةٍ.

على رَسْلك، أيها الموت:

من شاهقٍ تُذَرْذِرُ الثلوجُ نيرانَها على المرايا،

ويجازفُ النهارُ بالليل الذي يزوِّرُ الأختامَ.

مهاباد

[إلى أولمبياد الله]

إلهي،
هؤلاء أكرادكَ، إلهي.
.. والبندق يتناثرُ. الأجاصات تتناثر. الكمثرى يوزّع الأدوارَ، والقمح يهذي:
لتكن السنبلةُ مشيئة الموتِ، ليكن الموتُ أكثرَ صَخَباً في الممراتِ التي يتقشّرَ كِلسُها، ويتحدَّث العابرون فيها حديثهم المؤجّل بهمسٍ خفيض.
فلا تأخذني أيها الملاكُ بجريرةِ الحيِّ، لأني أقسّمُ المصائرَ - مثلك - كالدرّاق على العابثينَ، وأرمي بيديَّ الهاذيتين شبحي من الباب ليُسَرِّي عن الحياة بأقاصيصه.
ولاتنتظرني، أيضاً، لأني - كراكضٍ في الأقاصيص - يختطفني الذي لايُرى، وأكونُ النهاية حين لايختتمُ الحادثُ سَرْدَ نهايته. فإن رأيتَ أن تتبعني فارفعْ زائلكَ الطويلة، وانتعِلْ خُفَيكَ الرياضيَّين، لأنكَ - كراكضٍ في الأقاصي مثلي - سيتقاسمُكَ المُراهنون في اقتحامهم المديحَ باباً باباً، بالحظوظِ التي يباركها الخوفُ.
ومن "مهاباد" إلى "مهاباد"، تأفّفْ قليلاً، مثلي، أيها الملاك، وأنت تفكُّ سيور خفَّيكَ وتخلع قميصكَ الترابيَّ، متنفساً حتى عظامكَ، كأنّما، حرَّرتك المدائحُ من عويلها، وبكَتْكَ القهقهة،
كأنّما
فتنتة
أخرى
تسحلك
من سماءٍ
إلى أخرى،
ويوجزكَ الألمُ، الذي يعلّق الهواء كمعطفٍ إلى مشجبه.
ومن حريقٍ إلى حريقٍ فليغتنم القَدَرُ ما يتيحه الكرد للقدر من ثرثرةٍ يسرد بها على الأرض كسلهُ الذهبي، قبل أن يقتحم الراكضون بأشباحهم سياجَ غدهم المذعور، وهم يرمون قمصانهم ليتدفأ الهواء بها، ويتركون أحذيتهم للحصار كي ينقلَ الحصارُ الجرحى من الوردِ إلى الوردِ ماشياً.
والريحُ؟! ما لها؟ من "مهاباد" إلى "مهاباد" أيضاً.
كلُّها من "مهاباد" إلى "مهاباد".
كلُّ عويل من "مهاباد" إلى "مهاباد".
والأمومةُ حيرى بأثدائها الحجرية بين أبنائها:
فإنْ أيقظني اللهُ، في المديح الرَّطبِ للدم، أحضرتُ خُفَيَّ، وإن أيقظني الدَّمُ، أحضرتُ الله.
لكنْ، كألمٍ تتقدم الأجنحةُ،
كألمٍ يتقدّم الكُردُ إلى الحقيقة.

كألمٍ يسرد الفجر على بناته المكان رحيلاً رحيلاً،
كألمٍ يدخلُ النهارُ أعمى إلى "مهاباد".
وأنا،
رحيلاً رحيلاً - بزانتي، بالخفَّين الرياضيين، والتصفيق الأخرس المنسيّ على المدرَّجات، حيث لم يصعد أحدٌ - أجفِّف العرق عن جبينكَ أيها الملاك، وأسند جناحيكَ بعظامي، لألتقط الأرض التي تتساقط من خلفكَ، عاصفة عاصفة، وجَمَالاً جَمَالاً، ريثما أطلق السهمَ الأخير في إتّجاهاتِ الدَّمِ الأخيرة.
وسأحصي نفسي، بعدئذٍ،
أنيناً أنيناً،
من "مهاباد" إلى مهاباد".

تدابير عائلية

غُضَّ المكانَ أيها الحنينُ، غُضَّ المكان.
وأنتَ، أيها الضوءُ، غُضَّ الهواءَ الحالمَ، الذي يرفع "طوروسَ" سفحاً سفحاً إلى أنينه الجبليِّ.
غُضَّ أيها الدَّمُ حديدكَ، ولتغُضَّ الحقيقةُ من نَدَمٍ على كمالها
فالمكانُ، هنا، مكانٌ، وأنا ذاهبٌ إلى حريقي؛
ذاهبٌ لأقول للسهول أكثر ممّا يقوله الطّيرانُ للأجنحة،
ولأقول للأرض إنها مثلي تَسْتَرِقُ السَّمْعَ على الفراغ، هامسة: "مساءَ الخير أيها الفجر".
ذاهبٌ لأصمت أكثرَ من شُبْهَةٍ تُكَرِّرُ الشَّكل آدمياً آدمياً، فلوْعتي مكانٌ، وحنيني حنينُ الوقتِ إلى أمومة الجماد. كأني - هكذا - سأعيدُ على الحقيقةِ سَرْدَ ظنونها، وأحْفِنُ الشمالَ حَفْنَاً كأنّه حنطةٌ لم ينثرْها الحرّاثون في الأثلامِ العميقةِ لمحاريثِ الله.
فيا الجمادُ المُعافى؛
ياالجمادُ الساهرُ على رحيلي كُنْ مؤاتياً، لأكونَ مُتَّسِعاً أكثر لريحك الأبويَّةِ، وكُنْ يقظانَ كنومٍ يقظانَ، ياشفيعَ الغواية، حين تصرخُ: "مساءَ الخير أيها الفجر"، كأنّما تُقلّدُ الأملَ الموجعَ، الذي يُقلّدُ الحياة بصوته الأنثويِّ.

كثيرٌ هذا الذي يُهْديني الموتُ لأكون مُمتنّاً لأنيني.
كثيرٌ هذا، أيها الجمادُ، لأقول الذي يُقتِلُني في الضجيج المُمَزَّقِ هنا، حيث تخرج الأبدية حافية إلى الشرفةِ بعينيها الباكيتين.

ذاهبٌ إلى كلِّ شيءٍ.
ذاهبٌ إلى كلِّ شيءٍ.
ذاهبٌ إلى غَرَقٍ آخرَ للسماء.
النّهْب

بأيدٍ رُخامٍ يمسّدُ الغيبُ شهواتِهِ،
والمكانُ يطحنُ المكانَ،
لتستوليَ الحقيقةُ، نَهْباً، على إرثها أيها الموت،
ياالماتُ ذو الصّحافِ المُثلّمةِ كأنْ عضتَها الأزلُ فأدمى الأبدية. وياالذي ألمُكَ ميزانٌ، وعدمُكَ نزيف الخوخ يتحرّى الطبائعَ بحصافةِ المهرِّجِ الذي من نباتٍ، أيها الموت؛
ياالحاذقُ كوحشةٍ،
أيها الإرثُ النورانيُّ للنسيان النورانيِّ، ستتبعني مُذْ ساقكَ اليقينُ في يأسك إليَّ، وحرّضني الأملُ - بكلماتِ النهاية - أن أعتذر إليك عن جُرْحٍ خصّكَ به الموتُ أيها الموت.

أكلما التقينا، جاريَ أيها الموت، في المُنْعَطف الإسفلتي حيَّيتني ببوق شاحنتك الصغيرة؟ أكلما سهوتُ عن الكلماتِ أطلقتَ سراحَ الحبر ليستقصيَ الأبديَّ، كأجير، في الساحة هناك، حيث نجادل النساء اللواتي يتقاسمن سلال الهندباء مع الملائكةِ؟

صمتُكَ نقيٌّ، لكنك شريك ثرثار أيها الموت،
وكراسيُّكَ الكثيرة، التي في المهرجان، مصبوغةٌ بدِهانٍ يتقشَّرُ،
فلا تغادر المكانَ. عينايَ عليك.
لاتتثاءب منتحلاً نعاسَ الصباح، لأنني سَهَرُك المطبقُ على الأبديّ.
وخفِّضْ من صوتك حين تحدِّثُ الغدَ، لأن جيراننا على قلقٍ، والحدائق على قلقٍ، والنهارُ الممسوسُ موشك أن ترتجف يداه بالكؤوس الزجاج التي ينقلها إلى الغاضبين.

سألتني أيها الموتُ، من قبلُ، أن أريكَ المعاطفَ التي خلَّفها الآباءُ اللامعدودون في الخزانة.
وجادلتني طويلاً في الحنين الذي يتأمَّل الحدائقَ من وراء نقابه الكتَّانيِّ. ثُمَّ حمَّلتني - أيها الموت - عَتَبَتَك من تردُّدي في مفاتحةِ المكان بعزلةِ الوقت.
حين تفتعل صخَبَك لاأسدُّ أذني، بل أنقر بأصابعي نقراً خفيفاً على خشب المنضدة، هامساً إليَّ:
هاهو القلِقُ يلتمس التفاتاً إلى قلقِهِ من الضجريْنَ وأيامهم.

إستطرادٌ في سياقٍ مُختزلٍ

1

إنها البراهينُ الحمَى،
وأنتَ تظلّلها بالحبرِ من تهتُّكِ اليقين،
وتُوَقِّعُ بالكلماتِ لتغفوَ البراهينُ على شِجارِها.

لاديكَة هنا،
لكنها أعرافُ النارِ المتمايلةُ كأعرافِ الدِّيكة،
والوجودُ المارقُ يروِّعُ السياقَ المكنونَ للظُّهُوْراتْ.
لابلاءَ هنا إلاّ من وَرْدٍ،
لامِزْراقَ طائشاً إلاّ مِزْراقُ الكونْ؛
والبرقُ زرايةُ الليلِ بالمكان، ثمَّ، والمياهُ هُزْوٌ،
فمالكَ تتلقَّفُ المشيئاتِ بشعاعٍ منكوبٍ،
وتُغْدِقُ على الألمِ إيمانَ المساء؟

2

مرحى أيها الرِّهانُ المغلولُ:
ها العَدَمُ، نازفاً، يَتَبَسَّمُ لأحفادِهِ.

3

أمَلُكَ أمَلُهُ؛
كلاهما نعسانُ في الدفءِ الذي يُمْتَدَحُ.
وتُهْدَران فيجمعكما اليقطينُ،
كأنَّ مجازاتِكما غرورُ الشعاعِ الأكملِ في سِفاحِه.

4

الطُّرُقُ أجاصٌ على شجراتِ الصباح.
فإنْ هَرْوَلَ المكانُ، مُتَرَبِّصاً، هَرْولْ أيضاً:
أمامكما درَجاتُ الأزلِ،
وعلى أكتافكما أكياسُهُ الفارغة.

5

كي يَشْهَقَ التَّرَفُ؛ كي يكونَ العَدَمُ أنقى:
لهذا تخونُ النُّوْرَ،
مُصغياً إلى مَشَادّاتِ النُّعْمَى فوقَ أدراجها.

6

أعْطِها قُبَلَكَ،
شقيَّة لاتهتدي إلى حريقها.

أعْطِها الوقتَ، الذي ضارعاً يؤكّدُ ليديكَ أنّهُ المُعَذَبُ.

7

لانُكرانَ،
والحياةُ رقمُكَ المستور.

8

أُفقٌ هذا؛
أُفقٌ ذاكَ:
كلاهما عانةُ الريح.

9

معاً:
أنتَ، مُخْتَلساً من قرائنكَ الأخرى،
والقديمُ النّاضجُ في خَلَهِ القديم.

10

عاد الحجَّامون.
الإوزُّ غاضبٌ، والرياحُ تتخبّطُ مسدودةَ الغلاصم،
فلاتلبثنَّ في الفزَعِ الأنيق، هكذا، تُدَحرجُ الفراغَ خصيةً خصيةً على الجُسُوْر، وترمي من صدوع الأبديَّةِ خواتيمكَ الأبديَّة.

ولايكونَنَّ لك عنادُ القطيعةِ؛
لايكونَنَّ للقطيعة في يديك وَبَرُ اليَرْبوع:
هيَ ذي السيوفُ المغسولة كلُّها بمنيِّ الموتى،
والأقحافُ التي تتكسَّرُ، في خِفَّةٍ، تحت نَفخ العطّارِيْن.
هيَ ذي الألسُنُ،
الأحاليلُ،
الكُلى،
الأكباد،
الرَّضْفاتُ القاسيةُ
في سياقٍ من النُّور مثل حوافر البَغْل،
والأمَمُ ـ مَحْلُوْجة ـ تتناثرُ فوقَ العاناتِ الكثيفةِ لِلْهَول.
وقطارٌ واحدٌ،
مُنحدراً من بحيرةِ "وانْ" إلى الإسكندرونة،
يحمل في مقطورتِه الثامنة قلبَ "شمدين" الضاحك لكَوْجَر الغيم، الذي، مَرحاً، يتمرَّغ في أرض "بوطان" والبحار الغريقة.

الجهاتُ تتقوّضُ، صامتة، كصناديق البَنْجَر،
والغضبُ ـ فتاكَ الضاحكُ لايتعثّرُ قطُّ. رشيقاً ينهب أسواقَ الأسلافِ بكؤوس الشاي، ويجرُّ حوانيتَ البقّالين، كماعز، إلى مسالخ النُّوْر.

11

الشَفَقُ رغيفُكَ في جهاتِ "موزانْ"،
والغيومُ طبولٌ.

12

المكنُ طلقة الخيال التي تُرْدِيْكَ،
لتتعافى حُرًّا، حيثُ المتاهُ رَجَاءُ،
والكونُ يغطي بأسماله نوارجَ اليقين؛
حيثُ الحروبُ، نقيَّةٌ كفراء السنجابِ، تتماوجُ في الهبوب الرَّحيم للجَدَل، ويتأهَّبُ العَدَمْ - هذا الجناحُ الأقوى.

الكُرْدُ هناكَ،
في دويِّ الطَّلقةِ التي تُرْديْكَ لتتعافى.

من تصانيف النهب

حيث الدهاء الذي من ورد يشرف على خسائر الحقول؛
حيث القلاقل الكبيرة هي قلاقل الصعتر،
والشغب الكبير هو شغب النعناع؛
حيث الشك - ضاحكاً - يلقم العذوبة، بيديه، حساء الآلهة.
والأرقام أرقامك أيّها الموت، تراءى، نديّة للممحاة العذبة في رقتها.
هذا هو نسج الليل وأنينه قرب سريرك، أيّها الموت.
تعال، وصل الطهاة وأنت ما تزال في حيرتك الرقيقة ذاتها،وراء سياج يتسلّقه الضوء الذي يغمى عليه من تحرّشات
الورد. تعال: مدّت الطاولة، ورصّت الملاعق الكثيرة، وفي الصحفة الواحدة تجاورت الحقيقة والبصل، والكساد المملح لليقين، وخرائب النعمة ذات الضوع الذي للكرفس، واليقين المغامر. والمساء ذو الحراشف. فيما تنتظر الأصنام الصغيرة، بخزفها المحروق كرؤيا الضبّ، شعاعاتك المخصبة، ومديحك الأشق كروح كلبة.
المرئيّ قرعة لاتجد اسمها في حروفك. وفي كلّ حركة تحطم الفجر الذي لايسترسل إلاّ غريقاً أعمى. كأنّك تحتكم - بالضربة الدفينة للحقيقة، التي ترفع أعضاءك الدفينة في ظلامها -
إلى خساراتك الرابحة.
آه، للموج حنينه إلى سكينة المياه، وللسكينة حنينها إليك إذ تمضي - أيّها الموت - إلى الغلبة بأنصارك الصاخبين. تعال: تماثيل المساء الكثيرة، التي تذوب رويداً رويداً في ظلامها، تريك الغرف المضاءة في فراغها، وتذرذر عليك، كرشاش الماء، محاورات تنسى قائليها الموتى. وترفّق بيديك الرطبتين كممحاة أيّها الموت، فلا تشدّنّ النسيان من قميصه إلى المائدة: يكفيك قلبك الذي من جسور ترتفع بأجنحة المياه؛ يكفيك قلبك المتاه لايهتدي منه إليك إلا العبث قابضاً على حيائه.
صواعق تتسلق نفسها إليك. بروق تتسلق الورد إليك.
الأبديّة المختطفة من حنينها تتسلّق الفكاهة إليك.المسرعون من يقين إلى يقين - وهم يتعثرون بالقيامة في سكرهم - يرونك في الظلال كلها؛ في الظلال القويّة للكروم حيث تتخاطفك ملائكة من العناقيد كفناء مسكر. ورهبة الغد، الذي عليه عض غبارك، هي رهبة الغد في انشغاله بما ليس فيه.
أنت لاتنام، فلم استراقك السمع على النوم، أيّها الموت؟
تتثاءب فأبتسم لك ابتسامة العارف: "ياالبناطيلك المضحكة. ياعينيك المغرورقتين بحبر يطحن المفاتيح". لكنّك تسرق خفّيّ النوم اللذين يتركهما على العتبة، في دخوله عليك، مستأذناً حلمك اليقظان، حاملاً مصابيحه التي تنتظر الوقت بمحاريثها.
قطيعك قطيع الغضب أيّها الموت. هروبك صاخب في كلام ينسى أيّها الموت. شفق النعمة عليك؛ شفق النعمة الذي تكسره شجرات الأكاسيا العالية، أيّها الموت. وأنت في المهمل الذي تتعثر

الأرض بجماله، أيّهاالموت؛ في خطوةالظلام المنسيّة على عتبة الفجر؛ في الفجر الذي لم يستفق بعد؛ في اليقظة الكسولة للكمال الكسول، هناك، حيث تلقي بمتاعك الثقيل على القارعة، وتتسلّ إلى الكمائن أيّها الموت. وبستانيّ أنت، غاضب من أجرك، تبيح للورد أن يسرق من الموتى رقادهم، أيّهاالموت. ولاتحمل أضاميم الزبد إلى أيّ، ولا تتنفس كما يتنفس المشيّعون. وتغمض عينيك حين تسمع ضربة المعول التي تتقاسمها الحقيقة مع الغبار، أيّها الموت. حروبك تؤكل كالفاكهة؛ حروبك العظام والعنب؛ حروبك الرهيفة من حماقات ينسجها الزهر في مرآته أيّها الموت، وغدك غد يستأجر الحقيقة كحمّال لأمتعة الغيب. آه يبكي الحديد بين يديك بعينين من ذهب. ونهارك ساهر على شمسه أيّها الموت. يقظتك نائمة في دفئها، ووداع أكمل يضلّل أعضاءك بعضها عن بعض، ويقيم معك، في الوحدة ذاتها، كضيف دمث، أيّها الموت. يحسبك الدرّاق من سكره، والضوء من حبل الضوء أيّها الموت. وأنت بسحب تعتنق مذاهب الجهات كلّها، دافعاً بالمجرّات كأسرى ترسف في أغلالها الأمينة، أيّهاالموت. والنواعير كلّها لك. النعيم المربك لك. بروق الصباح المشبعة برائحة الشاي لك. ولك الزهر الممتحن، والقوافل العابرة من كردستان إلى المديح. لك خزائن الملح، والإهراءات المنتصبة على تخوم القيامة. لك الحجر الذي يفطمه الجبل، وجزية النقائض. لك ممحاة الزنبق تمحو الرائحة من سطور السرّاقين، والمساء المتبرّج بأصباغ الريح. لك قلق الفجر وهو يروي الحكاية بضيائه المتلعثم؛ قلق الحكاية وهي تروي الفجر ذا الجبين المعصوب من نوبة الحمّى. وتقول، بعد هذا، لنفسك ما تسرّه إلى نفسك، وللحياة ما يشغلها بجواميسها القويّة، وعذابها القويّ كثقة.

المُعجم

مخالبُ نورٌ، والقنائصُ تتهاوى مرتعشةً من ضرباتِ النّعمة. فلا تَخفْ.
آمِنٌ أنتَ في سريري. رَخْصٌ عضلُكَ. لأعضّنَّ رسْغَكَ إذ تتّقي فميَ - فمَ الكيد العذْبِ في انبثاقي من المهجور جائعاً، أيها الشرُّ.
غدُكَ أمامي، هنا، مرتعداً يعيد إليَّ العظامَ التي نحتَها الخيرُ نهْشاً بأسنانِ التيه. غدُ الخير أمامي، هنا، هائجاً في الحَلْبة التيهِ. هَيِّي، وبِّخ الخيرَ توبيخَ العادل. قُلْ: "أنتَ، أيها الخيرُ، تشوي السماءَ مُتَبَّلَة بحرائقِ الأرض". خيرٌ خَتّانٌ في مخدع الندم. خيرٌ ليعودَنَّ عاقلاً في استقصائه مغاليقَ العقل، راضياً بقِسْمَةِ الشرِّ أن يشفق عليه من ندمِهِ - ندم المُحْتَضِر. نادِهِ أيها الشرُّ؛ نادِ الخيرَ من النهاية التي بلا إرثٍ قبْلُ؛ بلا إرثٍ بَعْدُ. نقاءٌ كجدالِ العظام يمرّغ الأرضَ على صفَتك. سماذُكَ يُنْبِتُ الحقَّ أخضرَ في حقلِ رمادٍ أخضرَ. بحقِّ الذي أنت فيه مُعْشِباً قُرْبَ كمآتِ الفتنة؛ بحقِّ الأكيدِ - غلامِكَ المُتَكتِّم على شؤون الخير الدّاعر، قطّع الكونَ الجرجيرَ والكرْفسَ على المائدة بمدية الماء، وانثرِ الملحَ على المجهولِ المقسومِ أعْشاراً بلا نهايةٍ. أراكَ تلحظ السطرَ المرضوضَ في اللّوح: آلهةٌ تتسوّلُ شُعوباً، وشعوبٌ تتسوّلُ آلهةً في عبورها إليكَ.

قربك يشيخُ المجهولُ الطفلُ،
وعليكَ عافيةُ القِدَم
فاطمئنَّ

آمِنٌ أنتَ في سريري،
متّكئاً
على
وسادة
الخيرِ النّدمِ.

قربك الزولُ النّمِرُ في سلاسله، وعليك عافيةُ التيه، فاطمئنَّ.
آمِنٌ أنتَ، مستأنِسٌ بصليلِ الجُرْن يطحنُ الوجودُ فيه عَدَسَ اللهِ. ولكَ ماتشاءُ من خزائنِ المَغاليق الأثيرة. لانُور، ياشرُّ؛ لاظلامَ: الحيلةُ ثرثرةُ الخير بين يديك؛ اعترافُه أنك أشفقتَ على الحقيقة فآنسْتَها بأكاذيب النّور يرفعها كالحلوى إلى فم العبث، وأكاذيب الظلام يرفعها كجُلاّبٍ باردٍ إلى فم المهجور. ليَضربنَّ القِدَمُ بكَ عرشَ الماء. كنتَ ماليس سواكَ. امتَحِنِ اللونَ. انْحَرْهُ في زرائب النقش السماويّ، قرب ظلال التماثيل - الحرائق الحجريةِ؛ قرب لسان التدبير الذي قيّدتْهُ المعجزةُ بجفاف توريّاتِها. انْحَرِ الذهبَ بمديةِ الرمل. انْحَرِ الأزلَ على ركبتيك الفراغ بمدية الكمال المسكون. وقلْ: "الليلُ قطيعُ زرافٍ، ونهارٌ براثنُ". ها شتائمُ الإيمان تصلك تباعاً من حنجرة الخير، والخيرُ يتمرّغ في غفرانك، الذي تمرّغ فيه الأزلُ الأفعوانُ، أيها الشرُّ.

السيرتان

لست أغويكم. المكان يغوي لتكونوا لائقين به،
فأشعلوا حروبكم قبل أن يشعل الآخرون
حروبهم، واتبعوني

[منتخبات]

نزيف الطبعة الثانية

الوقتُ يضيقُ، والمكانُ يتّسعُ: ذلك مايُعلمكَ تأويلُ طفولتكَ. والوقتُ يتّسعُ، والمكان يضيق: ذلك مايُعلّمكَ الواقعُ حالِماً بتدوين نفسه كَشقاءٍ عذْبٍ. وبين هذا التلقين الفائض من عمركَ، وذاك باختصاصٍ في علوم المكان وعلوم الوقت، تنتظر أن تفرغَ من نفسك إلى عبثها، وقد اكتملتَ بغيبوبةٍ كالحصاد، وأرّثت القِدَمَ صَبْرَ يقينيكَ الشّيخ.

لاطفولة إلا في النسيان. المُعلنُ منكَ هو هبةُ النسيان، المستتر منك هو هبة النسيان. مايحدث لكَ في شفق عمرك الأول يحدث هناك، بعيداً عن أملك. ومايحدث لكَ في غسق عمركَ الثاني يحدث هنا، بعيداً عن اليقين.

كمالُكَ جهالتُك، يقينك ماتَختبر به النارُ عذابَها، قلقك فخاخك المقذوفة من كهولتكَ إلى ما كنتَ تَزنُ به نَفسَك طفلاً يتهيأ لمشافهاتِ العبثِ وإغماءاتِه.

كَمْ تتجرَّد طفولتُك من نفسها لتؤاخيك، كم تعترضك لتنجو من حماقة الخيال، الذي يصف قلبَكَ حكيماً. أنتَ في جهةٍ، طفولتك في جهةٍ: كلاكما معذوران لأنكما لم تلتقيا كي يوبّخ أحدكما الآخر، أو يعانقه.

طفولتك حرةٌ منك لأنها يقينُ نَفْسها، وأنتَ جهالة الوقتِ المنحدرِ إليكَ بلاطفولة. فانتظرها، طفولتَكَ، قدْرَ ماتستطيع. أجِّلها قدْرَ ماتستطيع. موّه بإرثها بعد الآن: لقد تقوّض الأبدي.

ثمَّ ماذا؟ بكَ، أو مِنْ دونِكَ، كلُّ طفولةٍ ميثاقٌ ممزَّقٌ. كل طفولةٍ مِحنة.

نيقوسيا 1996

العنف الهندسي

فاصل أول

كنّا صغاراً ياصاحبي، صغاراً جدّاً، مثل فراخ الإوزّ، واقفين على طرَفي الشارع كسطور الكتابة. وكان ثمت هَرَجٌ كبير، هرج مَهولٌ. وكان المعلمون، الذين يقفزون بين الصفوف ملوِّحين بعصيهم، أشبه بقططٍ مذعورة، يصرخون: "انتبهوا، لوحوا بأيديكم حين يمرُّ الرئيس".. ومرَّ الرئيس، مرَّ وسطنا ملوحاً بيديه، ثم اختلطت الصفوف الهندسية وراء الموكب، وتحولت إلى كتل سوداء متدحرجة، عنيفة في فوضاها.

سقطتُ على الأرض مراراً، تصطدم بي الأجساد والأرجلُ، وأنا أجاهد للخروج من البحيرة الآدمية، وحين وصلتُ إلى البيت كان وجهي أقربَ إلى التراب منه إلى وجه طفلٍ.

تلك كانت بداية العنف ياصاحبي، بداية امتدتْ أسبوعين في مدينة صغيرة قربَ جبال طوروس؛ بداية فرح رسمي "عنيف". وكان علينا أن نهتفَ طوال الوقت، داخل حُجرات الدراسة وخارجها، وأن نزيّنَ الجدران مراتٍ ومراتٍ، حيث يقتضي الأمر ولايقتضي، وأنْ نعلّقَ أعلاماً صغيرة على صدورنا، حيث يقتضي الأمر ولايقتضي، وأن نرسمَ فرحاً غامضاً على وجوهنا، دونما التفاتٍ إلى أعماقنا.

كان عنف الفرح "الرسمي" عنفاً يفوق طاقة طفل لارسمي، ومع ذلك، كان عليَّ أن أتحمله في خضوع ساحق، وأن أصيرَ عنيفاً بدوري، عنيفاً إلى درجة تفوق طاقة طفل.

تلك، كانت بداية العنف ياصاحبي، بداية دعتني إلى سرقة الطباشير الملونة من المدرسة، لأملأ مربعات السور الحجري في الحديقة العامة حروفاً، هي حروف اسمي، وحروفاً أخرى هي حروف صِنف القلم الرصاص الذي أكتب به (H. B) وكان الاسمان مدخلاً إلى كسر "السلوك العام"، سلوك "النظيفين"، وسلوك الحرص على "النظافة" العامة. لكن العنف الذي ظننتُه خاصاً بي، تسلل إلى بيتنا منذ ذلك المرور العنيف للرئيس، واتّخذ أشكالاً تدريجية في ظهوره داخل عائلةٍ تبلغ أحدَ عشرَ فرداً.

كانت باحة بيتنا ياصاحبي، الباحة الواسعة جداً، والمُحاطة بسور عالٍ، تقبل رويداً رويداً على وحشة لم تعهدها. فالضيوف ـ الغرباء منهم والمعروفون ـ الذين كانوا يأتون ويمضون دونما سبب للمجيء أو للمغادرة، يتناقصون يوماً بعد آخر، تبعاً لتناقص أملاكنا، وكان أبي يزداد تجهماً وطأطأةً، يزداد عنفاً صامتاً لايفصح عن كنهه إلا داخل الأسواق التجارية في المدينة، حيث يصطدم التجار اليائسون، في مُضارباتهم على الحبوب، فترتفع أكثر من مائة يدٍ تحمل خُطّافات حديدية وتهوي، فيتناثر اللحم العاري.

كانت تلك بداية الفرح "الرسمي" العنيف، وبداية الفقر الشعبي العنيف. بداية خرجتْ من المدرسة إلى الأسواق التجارية، ودخلتِ البيوتَ، ولم تخرج منها.

وكنتُ طفلاً ياصاحبي، لاأخرج من البيت صباحاً إلا بعد خروج أبي من البيت، ليتسنى لي أن أصرخ في وجه أمي: "أنا لاأحب الشاي. لاأحب الشاااي". ثم أركل الإبريق فأدلقه كاملاً، وأقذف

بالكأس قدْرَ طاقتي إلى الحائط. ثم أهرب إلى المدرسة، وأعود أهرب من المدرسة إلى مستنقع قاسمو لأراقب أفاعيَ الماء.

كان ذلك دأبي كل صباح، كان دأب إخوتي أيضاً، منذ أن ملأ أبي البيت بأشباح تحمل الخطاطيف الحديدية، بأشباح هاذية، تلف رؤوسها بحطّاتٍ مرقّطة، تكثر عليها لطخات دم جاف.

واتسعت البداية؛ اتسعت كدوائر الماء في بركة رموْها بحجر. وصارتِ الجرار الخزفية المركوزة على قواعد الخشب داخل البيت، تتساقط واحدة تلو أخرى، تتساقط وتتناثر. وتأتي جرارٌ جديدة لتتساقط وتتناثر. وعرفنا، نحن الأخوة، أن ذلك لايشفي غليلنا، فصرنا نرمي زجاج النوافذ بالحجارة، ونغيب بعدها عن البيت يوماً أو يومين، حتى تهدأ أمُّنا، فنعود نكسر جرة أو نخلع شجيرة ورد من جذورها، ونهرب من جديد.

واتسعت البداية، واتسعت الكراهية، واستفحلت العداوة بيننا وبين أمنا. نهرب من البيت كثيراً، وحين يسقط أحدنا في قبضتها، يغيب عن الوعي. أمي لم تكن تكتفي بالضرب بالعصا، كانت تضرب بكل مايقع في يديها، أحجراً كان أم حديداً. ويسيل دمُنا، نحن الأطفال، وقد قدَرْتُ أن أنفد منها ذات مرة ياصاحبي، فركضتُ إلى ركن من باحة البيت تحتفظ فيه بسرب من الأرانب، خلعتُ الشَبَك المعدني من حولها، وهويتُ عليها بإبريق نحاسي ذي قاعدة مستديرة حادة. صارت الأرانب تتخبط. تمدُّ قوائمها الخلفية، ثم ترتعش، لتهدأ هدوءاً لاحدود له.

إثنا عشر أرنباً حصيلة المجزرة، وعشرون يوماً من التسكع حول البيت دونما جراءةٍ على دخوله. أنام بين شُجيرات القطن في حقل قريبٍ، وآكل مما يسرقه لي إخوتي.

وضاقت البداية لتصير كالرسن. ضاقت المدينة الصغيرة المتاخمة لجبال طوروس. يتحدث الناس بعضهم إلى بعض بما يشبه الهمس، وأبي يزداد هرماً. وحدهم العتّالون الذين أغدق عليهم أبي، في مجده، بالمؤونات من الحنطة، يشدّون أزرَه. وكانوا جَهَلَة عنيفين من أجل الخبز. يقولون: "ليكنْ.. لن تكون صفقة إلا ولك حصة فيها". ويهددون سائقي الشاحنات. لكنَّ الدولة تولّت وحدها تسويق كل شيء، فانقسم العتّالون على أنفسهم، صاروا فرادى، يسعى واحدهم بخطّافه الحديدي إلى سحب لُقمة الآخر من فمه.

كنا نرى إلى ذلك، نحن الأطفال، ونقتسم العُنف، نتخاطف الحَلوى المتسخة من الأيدي المتسخة. وكان ملكوتُنا هو الملكوت الأبعد عن السماء، كان ملكوتاً من الغبار ومن فرح السباحة في مستنقع قاسمو، أو الركض بين السنابل لنتركها وراءَنا عصفاً مأكولاً. ونتبارى في قنص الدجاجات الشاردة بين الحقول بمقالعنا: تتخبط وتهوي. تركض وتهوي. تفرد أجنحتها لِصقَ الأرض، وتفتح مناقيرها التي تمتلىء بالتراب، ثم تهدأ.

كنا أطفالاً ياصاحبي، أطفالاً يحبون وصفَ الحيوانات وهي تموت في بطءٍ. نُحب وضعَ ورقِ الخرشنة في أنوفنا حتى يسيل الدم، ونتباهى بالذي يسيل دمه أكثرَ، بالذي يحمل كدماتٍ أكثرَ، بالذي تزداد الجراح العميقة في وجهه أو يديه، وياما وقفنا في الليل تحت المصابيح الشحيحة في الشوارع، ننتظر وصول عربات الخُضَر أو البطيخ الأخضر من القرى والحقول المجاورة إلى سوق المدينة. نتلطى حين نسمع حوافر البغال، وصرير العجلات الخشبية. نتلطى حتى تجتازنا، فنهرول، حفاة، وراءَها، حاملين، دائماً، سكاكين صغيرة أو شفراتِ حلاقة، ونقطع الحبال، فتتدحرج الحمولة. نحمل مانستطيع حمله ونهرب، لاأحد يستطيع اللحاق بنا ونحن حفاة. نأكل قليلاً مما خطفناه، ونتراشق بالباقي.

كنا صغاراً ياصاحبي، صغاراً يسهرون في الليل تحت مصابيح الطرقات. صغاراً لايفكرون إلا في سرقةٍ أو خطفٍ أو تحطيمٍ، ويكرهون المدرسة، يكرهون الدفاتر والمعلمين، ويرتجفون في

الصباح حين يمرّ عليهم الناظر ليرى أظافرهَم وشعورهم. نخاف دائماً. نخاف من البيت، ومن المدرسة، ومن الشرطي. ونتمنى أن نفيق ذات صباح فنرى الأرض قفراً إلاّ منا.
كنا أطفالاً بلاطفولة. وكان الكبار يتباهون بوحشيتنا. إنهم يحبون الأطفال القُساة. ونحن نحب الرجال القساة. الرياضيون يفتنوننا، ونقتدي بالقبضايات. لاطفل إلا وفي جيبه سكين، أو على وسطه سلسلة حديد. والكل يقتني صنع مِقلاع من القنّب، أو صنع كِرباج من أشرطة الكهرباء الرفيعة، والكل مهووس بجمع النّفايات النحاسية لأنها تُباع. وفي مقدور الكل أن يحطم سيارة ليأخذ منها قطعة نحاسية، يقوده ثمنُها إلى السينما.
إننا نحب كيفورك لأنه تغلّب على ستة رجال مسلحين، نُحب كنعان لأنه يدخل أية دار للسينما مجاناً. نحب شرو العتّال، لأنه يتقاضى أتعابَه من كل تاجر حبوب، من دون أن يحمل كيساً واحداً على ظهره، وهو عنيد وسريع في إشهار خنجره. دخل السجن سبع عشرة مرة. هذه رموزنا.
... وتضيق الطفولة، وتضيق البداية: بدأتُ أعي شيئاً جديداً لم يكن في الحسبان، عنيف وصارخ: أنت كردي. الأكراد خطرون. ممنوعٌ أن تتحدث بالكردية في المدرسة. هذا جديد، لأنك تعرف أن ثلاثة أرباع هذه المدينة المتاخمة لجبال طوروس هم أكرادٌ. وها أنت تلمس المسألة: المعلمون يُغالون في تحقير التلامذة وضربهم. والبداة الذين يهتفون لكل نظام جديد، يفِدون إلى المدينة، ويراقبون الوجوه. أنت طفل، لكنك لستَ أعمى. إنهم يكرهونك سلفاً، ولاتدري لماذا. المعلم يكرهك، ويكرهك موظف الدولة والشرطي. هذا شرطٌ جديدٌ، فلأكنْ عنيفاً إذاً، عنيفاً أكثر مما ينبغي تجاه هذا الاقتحام الشيطاني.
تنظر، بدورك، إلى أطفال البدو شزراً في المدرسة. تسخر من الحلاقة الغريبة لشِعرهم، ومن الوشْم الأزرق الذي يغطي أنوفهم وخدودهم وأيديهم، ومن بدائيتهم المفرطة. لكنك لاتعرف لماذا يفضلونهم عليك. ولذا تنتظر بعد الانصراف من المدرسة، وتختلق أي سبب للمشاجرة يوماً بعد يوم. يطلب الناظر أن تجلبَ وَليَّ أمرك، فيأتي والدك إلى المدرسة. يحتقره الناظر لِلُكنته الأعجمية، لكنَّ والدك عنيف ذو كبرياء، يقول للناظر: "من أنت لتخاطبني هكذا؟"، يقول الناظر: "رب ربك...". يذهب أبي غاضباً. وفي اليوم ذاته يقف عتالان في الشارع الذي يضم بيت الناظر، ويسحلانه على الأرض من قدميه. يشتكي الناظر إلى الشرطة. تأتي الشرطة فيرفض والدي المضي معهم. يجتمع القبضايات والأقرباءُ أجمعين في غضبٍ كاسح. يصل الأمر إلى مدير المنطقة، وهو برتبة مقدّم. يأتي المقدم في سيارة فخمة، فيخرج إليه حسين آغا صارخاً: "سأدوس قبّعتكَ إذا أخذتَ هذا الرجل"، ويُسوّى الأمرُ في هدوءٍ، وفي هدوء يتخلى الناظر عن عدائيته، لكن المسألة لاتنتهي، فتصبح الطفولة جحيماً، وكذلك البدايةُ التي لوّحْتَ فيها بيديك الصغيرتين للرئيس.
وتتراكم الأمور، فتمعن في الذهاب، ليلاً، إلى حقل القطن لتجمع جوزَه الأخضر الذي لم يتفتح بعد، وتمعن في اقتلاع نبات العجّور وشجيرات الباذنجان، وتمعن في تسلق السطوح لتهدم أعشاش العصافير وتكسر بيضها. ويصل بك الأمر إلى مغافلة حارس الحيِّ، النائم دائماً، لتسرقَ مسدسه الميريَّ، أنت وجمع من رفاقك، ثم تحتارون فتُلقونه في نهر جغجغ. يذهب الحارس إلى السجن ثلاثة أشهر، بينما تضحك من الأمر والتندّر به. أما والدك فيغرق في لعبة جديدة، هي الصيد. إنه يطلق طلقة 12ملم على عصفور واحد فيتمزق العصفور تماماً. تدرك أن هذا ليس صيداً، فتبدأ صيدكَ أنتَ، وسط الطفولة التي لم تبق طفولة. تنصب الفخاخ هنا وهناك، فتصطاد العصافير والزّرازير والتيني، وكلما تمكّنتَ من طير نزعتَ عنه الريش، ودفنته حياً. لكنك كنتُ تجنُّ شوقاً إلى الظّفر بهزّاز الذيل، الذي لم تتمكن منه قطُّ، فهو ماكرٌ جداً، لايهدأ في مكان: إنه التحدي حقاً، التحدي الذي يجعلك حانقاً إلى درجة لاتُطاق، وتقسم أن تسلقه حياً إذا أمسكتَ به.

أنتَ طفلٌ بلاطفولة، والبداية تضيق، ومع البداية تأتي الثلوج، ثلوج السنة ذاتها التي رفعتَ فيها ذراعيك تحية عنيفة لمجيء الرئيس. وطوال خمسة أيام كنتَ تتسلق سطوح الجيران لتسدَّ مداخنَ بيوتهم بالثلوج. كانوا يطاردونك أحياناً، وكنتَ ماهراً في النجاة، تماماً، مثل مهارتك في صنع مثلجاتك الخاصة، التي هي مزيج من الثلج ودبس العنب.

أنتَ تحب الثلج، تحب هذا اللون الطاغي الذي يسطو على الألوان كلها، تحب امتداده وامتداد خطاك فيه، لكنه يعقّد الأمور قليلاً، لأنك حين تدخل البيت وقد امتلأ حذاؤك بالثلج، وابتلَّ جوربُك، تغافل أمك لتضع الجورب على المدفأة تماماً، ولاتمضي دقائق إلا ويحترق. وهنا، أيضاً، تهرب من البيت خوفَ القِصاص. تهرب إلى الثلج البارد وترتجف وترتجف، حتى يغدو لونُك أزرقَ محتقناً. تشتم الثلج وتحبه. تشتم البيت ولاتحبه. تضرب أخوتك لأنهم يُفسدون السطح الأملس للثلج في باحة البيت وهم يعبثون. وأخيراً، تنطوي في زاوية ما، حزيناً جداً، وحين لاتعرف كيف تحدد سبباً لحزنك، تعود إلى البيت مستسلماً، فتتلقفك الأيدي، ويسيل من أنفك الدم، أنت الطفل.

تهدأ قليلاً، وقد احمرَّت عيناك. تفكر في فعلٍ ما، فعل صاخب أو مدمِّر. تقترب من المدفأة لتفتح مسيل المازوت على آخره، وتضج المدفأة وتحمرُّ كرأس لفافة والدك. وهنا تتمنى أن يزداد الوهجُ، أن تنفجر المدفأة وتُحرق البيت، لكنْ لاشيء يحصل، بل تتفجَّر أنتَ، تتفجر طفولتك طيناً وطيوراً عارية ميتة. تتفجر طفولتك خُطّافاتٍ حديدية وسكاكين، وجراراً مكسورة، وثياباً ملوثة بالدم، وفخاخاً، وبنادق صيد، وبطيخاً أحمرَ مهشّماً على الأرصفة.

خاتمة يليها صبا لم أكتبه بعد

وماذا بعدُ؟ ماذا عن الكلبة السوداء توسي، التي لم تترك قناً إلا وسرقت منه بيضة أوصوصاً. ماذا عن قتلها غرقاً في مستنقع موسيسانا، بعدما ملأتِ المذاري الحديدية جسدها ثقوباً؟ ماذا عن العصفور ذي الساق الواحدة، العصفور التراجيدي الذي كان يزاحم الدجاجات على حبوبها فتنقره الدجاجاتُ، فينتحي جانباً، ينتظر فرصة لاختلاس زاده المرير؟ ماذا عن اصطيادك له بعد تربص طويل، وعن نتفك لجناحيه وإلقائه إلى الدجاجات ليتناوبْنَ عليه نقراً حتى الموت؟. ماذا عن أخوة شاكر العتّال، الذين حولوا عرس بهرم إلى مجزرة، لأن أخاهم كان يطمع في الزواج من العروس؟ ماذا عن خطفهم للفتاة بعد مقتل العريس وستة آخرين؟ ماذا عن اغتصابها تحت مطر من زغاريد النساء اللواتي تشفّين من أهل العروس لرفضهم تزويجها من شاكر؟ ماذا عن حنذر الذي اجتاز الحدود التركية في ثلاثين رجلاً على الخيول، ليأخذ عفدي من بينه سحْلاً إلى تركيا؟ ماذا عن صراخ عفدي وعويله؟ ماذا عن الدَّرَك النائم؟ ماذا عن مخافر الحدود التي لم تحرك ساكناً، وكانت أعنف ماتكون حين يشتم طفل في بلادهم طفلاً آخر، أو يعلن كرديٌّ أنه كردي؟ ماذا عن شاور السكران أبداً، عن وقوفه أمام بوابات السينما ليلاً نهاراً، حاملاً ورقة حظ صغيرة ليقامر على غُلب بول مول؟ ماذا عن سطيفو الذي يعبر الطُّرق عارياً بنصفه الأعلى، وقد كُتبتْ على ظهره كلمة "طرزان" بخطٍّ عريض ماذا عن حبسونو الأبله؟ ماذا عن العتّالين الذين تعاقبوا عليه اغتصاباً داخل سور الملعب البلدي في وضح النهار، أمام حشد من الأطفال الراجعين من المدرسة؟ ماذا عن غوليسار الذائعة الصيت، قهرمانة العاهرات المرخَّصاتِ، التي رفض الأئمة الصلاة على جثمانها، ورفضتها قبورُ المسيحيين والمسلمين، فدُفنت في أرضٍ خاصّة، وحيدةً بعد مجد امبراطوري؟ ماذا عن الملا أحمد، إمام المسجد الصغير الثاني في المدينة؟ ماذا عن سرعته المفرطة في اختصار خطبة الجمعة وصلاتها معاً؟ ماذا عن المؤذن عبدالرحمن الذي رُئيَ مراراً يُخرج من باطن سترته مجلاتٍ ممتلئة بصور عارية؟ ماذا عن ثور الصوفي محمود، الذي اعتلى نصف بقرات الأرض مقابل أجْر عن كل واحدة؟ ماذا عن دريج الذي قامر بزوجته ذات ليلة، حين نفدتْ نقوده فانتهب إخوتها لحمَه بالخناجر، فعاش، بعد ذلك بساق واحدة ويدٍ مشلولتين وأذن واحدةٍ؟ ماذا عن الحي اليهودي وخوفنا الغامضَ منه؟ ماذا عن هضبة قولو التي تتنفس ليلاً، وماذا عن سَحالي النهار في سهل معيريكا؟ ماذا عن الكلاب ذات الرؤوس الآدمية في مقبرة إيناس؟ ماذا عن الغجر المقيمين في أرض المقالع الجنوبية، عن نسائهم اللواتي حيثما مررتَ بصخرةٍ رأيتَ إحداهنَّ خلفها، نصف عارية، تحت رَجُلٍ غريب؟ ماذا عن أوسي الكهْل الذي يدور على الأحياء حاملاً على ظهره صندوقاً خشبياً يبيع فيه البوظة؟ ماذا عن الغبار الأبدي، وماذا عن بروق الشمال أيها الطفل؟.

لقد أيقظتنا، لِنَسردَ المهزلة.

(يليه الذي لايلي أي شيء)

بيروت 1979

هاته عالياً، هاتِ النفير على آخره

إيخان

لديك بيت رمّو، ولبغل زيري، تُدبّج كلمة الإنشاء، وللأدمي خطابَ اللهاث. كلٌّ وسحره، فلاتصغوا إلى أحد أيها الصبية.
سيقولون لكم: كم أحبوا، وكم كَدَحوا، وكم سدوا مهبَّ أقدارهم بالجسارات. سيمتحنونكم بما لم يمتحنوا أنفسهم به، وسيرفعونكم قليلاً قليلاً كالقطط إلى صدورهم، متمتمين: "تصبحون على خير، أيها الطيّعون".
لاتصغوا إلى أحدٍ. لاتناموا. ارفعوا الغطاء في نزقٍ، وانزلوا عن أسرّتكم هاربين من الباب. لاتقلقوا حين تصبحون خارجاً، فالظلام لايخيف، بل يخيف النهار. لاتقلقوا، فأنا جاهز لأدلكم على المخبأ، حيث لاعمارات، ولامدارس، ولاوقت إلا لكم، والمكانُ مشاعٌ تحوكون فيه الأحابيل للأرواح، وتُقهقهون حتى تنتشي الأرض.
سآخذكم إلى العراء؛ سآخذكم إلى الفحيح الغامض للسكون، حيث المرتع الأبْهيُّ لأقدارنا التي لاترتطم بسورِ البلدية، أو بالأشجار المنمّقة في حديقة القائمقام. سيختبىء بعضنا من بعض تناوباً، وسنضرم الحرائق الصغيرة حول القنافذ. سنقلّد بناتِ آوى، زاحفين على الحقول نقضم الخضار مثلها، وسننام، إذا تعبنا، في الأوكار والشقوق.
سآخذكم إلى المستنقعات. سنتعرّى وندخل المياه لنجمعَ العناكبَ الطافية وبيوض الأفاعي. وسيقذف بعضُنا بعضاً بجذور الأشْنة وبَرقات الضفادع. وإذْ نجوع سنأكل الحرشوف، والحُمَّيض، وبصيلات البيفونك. وسآخذكم إلى الجهة التي لايراها إلانا، جهة السّاحري؛ جهةِ التنكراتِ الكبيرة، حيثِ ترتدي الفصولُ قناعَ الأدمي، وتخرج الغيومُ والأرانبُ من أوكار واحدة.
صدّقوني أيها الصبية، أنْ نصحبَ الظلام يعني أن نرى عبرَ الشقوق الصغيرة في توابيتِ أعماقنا ممالكَ لم تندثر بعدُ، على تخوم العراء، هناك، رافلة في نعمةِ أن تُنسى، وعلى أسوارها البنفسجية مرحٌ يعبث بالسناجب.
لستُ أغويكم، لا. أنظروا إلى مروّضيكم، يتناوبون على جعل مسافاتكم أكثر هندسة، مرتدين أمامكم قبّعة الحكيم، وإذ تنصرفون ينكبُّ كلٌّ على أحابيله؛ العتّالون، والمزارعون، والشاحنات، والحكومة، ومُدُنُ الملاهي، والمقامرون، والزوجات، والدّيكة، والقطط الشاردة، والغيوم، والله. كلٌّ ينكبُّ على أحابيله، فلاتناموا. لتبقَ عيونكم على أهلكم، فإن ناموا اتبعوني.
سنخطط لإصلاحات كبيرة بين الأعشاب. سنخطط لأن تتجنّبَ العرباتُ المرورَ من هذا الدربَ أو من ذاك. سنخطط لانقلاباتٍ تُحيل البغل الهادىء إلى نَمِرٍ: ضعوا في مؤخرته بعضَ النشادر وسترون. سنخطط لإطفاء حرائق نُشعلها نحن، وسندلق المحابرَ على ثيابنا التي نكرهها ليشتري آباؤنا غيرَها. سنضرب بأحذيتنا الحَجارة بدل الكرات لتتفتق، وسنختطف طاساتِ الشحاذين أمامَ أبواب المساجد لنجمع مصروفنا.

لستُ أغويكم. المكانُ يُغوي لتكونوا لائقين به، فأشعلوا حروبَكم قبل أن يُشعل الآخرون حروبَهم، واتبعوني.

هاتِه عالياً، هاتِ النفير على آخره

[الصحائف الأخيرة من النفير الثالث]

كان سيئاً حظّ سُلو في الصيف الذي مضى، وهاهو صهره يعرض عليه حظاً جديداً هذا الصيف: "اشتغل معي معاوناً في شاحنتي"، وقبلَ الفتى. "سأعلّمك تصليح المحركات"، وقبل الفتى. "سأعلمك قيادة هذا الغول"، وقبل الفتى. "سأجعلك رجلاً"، وقبل الفتى. "سأمتحن صبرك غداً. إرتدِ بنطالك الكاكيَّ، وقميصك الأسودَ، وضع على رأسك حطّةً"، وقبل الفتى.

أيقظه في الفجر بوقٌ شيطانيٌّ. هبَّ على عجلٍ، ارتدى ثيابه وخرج. صعد إلى الشاحنة ذات المقدّمة العالية، وجلس إلى جوار صهره. والفجر باردٌ عذبٌ؛ مَنْ يصدّق أن صباحاً مصهوراً كالقار يتعقّب أذياله؟ الأفضل أن يصدّقَ سُلو. بلْ يصدق فعلاً، ويلمس الأثرَ بجبينه. فالعرقُ ينساب خيوطاً خيوطاً من الجهات كلها، والغطاء الصفيحي لحُجرة القيادة يتلألأ كالحمّى. وبين الحين والحين يتطلع إليه صهره بطرْف عينيه مبتسماً: "لفَّ حَطتك حول رأسكَ كالعَمامة لتمتص العَرَقَ، وشمِّرْ أكمامك يابطل"، ثم يضغط براحته على قُرص البوق: طوووووووطط، محذّراً الهواء، وأشباح البراري الممتدة على جانبي الإسفلت.

***

عرجتِ الشاحنة، بعد خمسين كيلو متراً، على مسالك ترابية. تعلو وتهبط بين الأحافير. وعلى جانبي المسالك، كانت قرىً صغيرةً تدور على نفسها حين نحاذيها، ثم تغيب فتلوح غيرها. "أجعتَ؟"، باغته صهره. ردَّ: "نعم". وساد الصمتُ بينهما من جديد. غير أن أحشاء سلو تتمرّغ في تجويفها. ترتجُّ وتتلاطم. نظر إلى صهره بحنق، فابتسم صهره، وضربه على فخذه: "تعبتَ يابطل؟ نحن في أول الطريق، حين نصل، سنتناول إفطارنا". تمتم سلو: "ولماذا ليس الآن؟"، فردَّ الرجلُ الصلب من تحت شاربيه الأشقرين: "أخاف أن ينتابك الغثيان من الارتجاج. المعدة الفارغة تحتمل، أما الملأى فلا". وابتلع سُلو ريقه على مضض.

أخيراً وصلا. مساحات شاسعة، وحصادات ذاتُ مرواح ضخمة، يتطاير القش من مؤخراتها المفتوحة كالمداخن، ورجال يملؤون الأكياس، وآخرون يخيطونها بالقنّب. وهنا، وهناك، رَهْط نساء، يجمعن القشَّ في حُزَم، ويضعنها فوق ظهور الحمير.

كان ثمت شاحنة أخرى تحزم حمولتها، وفي انتظار أنْ يفرغ العتالون منها. نزل سلو وصهره، حاملين حباتٍ من البندورة، وقرصَ جبن، ورغيفي تنور. فرَدا في ظل شاحنتهما كيساً فارغاً، وجلسا يأكلان، ثم استلقيا لساعة أو أكثر.

جاء دورهما الآن. اقترب منهما العتالون وهتفوا: "هيا ياشباب"، فهتف به صهره: "إلى ظهر الشاحنة. اصعد وصفَّ الأكياس". وسلو يعرف كيف يصفُّ الأكياس. يصعد العتالون إلى الشاحنة على سلّمٍ، ويُلقون بها كيفما اتفق، وعليه - هو - أن ينضدها هندسياً. الأمر شاقٌّ. الأمر أمرُ عضلٍ وسرعة. يسوي سلو بخطّافه زاوية الكيس هذا، ويُدحرج ذاك، ثم يصعد فوق كل كيس، وينطنط

راقصاً ليثبّته في مكانه. وكلما فترتْ همته قليلاً، صرخ به صهره: "سْلو، لن تصبحَ رجلاً، هكذا. خيّبتَ ظني"، فيفيق سلو: "حا. حو. هوووو".
العَرَق في كل مكانٍ. عرق تحت الأقدام، وفوق السلّم، والأكياس. عرق في شواريخ العتالين، وفي بنطال سلو، وفوق قدميه العاريتين. عرق يتطاير من الجباه التي يحمل أصحابها الأكياس، ومن الجباه التي تنحني فوق الأكياس. عرق يتدحرج ضاحكاً، ويرفرف، أو ينقضُ، ويطير. عرق كالمِهرجان. خُطباء من العَرق، وحضور من العرق، وأعلامٌ من العرق. مسْرحٌ وعمارات من العرق. حكومات وشعبٌ من العرق. لغاتٌ، وأقلامٌ. وحروبٌ، ودِيَكةٌ، من العرق. عَرقٌ ينشقُّ عن العرق، ويلهج: "سبحان الله".
"نعيماً سلو"، قال له صهره. رفع سلو جفنيه في وَهَنٍ صامتٍ. لم ينتهِ الأمرُ بعدُ، عليه أن يحزمَ الحمولة، الآن، بحبل مجدول من الأسلاك. غمغم: "هاتِ الحبل"، فردَّ صهره: "استرح قليلاً". لم ينتظر سلو. فتح صندوق العدة وأخرج الحبل الثقيل: "فلْننتهِ". ثم صعد إلى سطح الشاحنة. وعملية الحزم مرهقة بدورها. يُمرر سلو الحبلَ في الحلقات الحديدية المرصوفة حول هيكل الشاحنة، متنقلاً من جهة إلى جهة، باذلاً جهده ليكونَ التحزيمُ متيناً. وحين فرغ من الأمر، جلس إلى جوار صهره، وقد بلغ منه التعبُ مبلغه.
إنهما يعودان، والوقت عصرٌ. القرى ذاتها تدور على نفسها وتغيب، والأرض تتماوج تحت الحماوة. نسيَ سلو جوعه، وتذكّر الغضب: "تفو على عمرنا". وإذ وصلا إلى محطة الميرا في المدينة، كان المغيب الصارم يجمع تحت تاجه خصلاته الشقراء.
ليس عليه أن يفعل شيئاً. العتالون وحدهم، يتولّون الأمر، فيُفرغون الشاحناتِ تحت سقوف تلك المحطّة التي اجتمعت فيها قطارات من عهد الأتراك. إيهِ محطّة الميرا. المكان مزدحم ليلَ نهارَ، ولابيوت على مدى فرسْخين. محطةٌ كالمدينة، مسقوفة بالكثير من الصاج والحديد، يأتي قطارٌ ويمضي قطارٌ. قطاراتٌ متعبَةٌ ذات أنين، وتجّار يبيعون ويشترون، وغُرفٌ من الطين لمعاملات الجمارك، وأطفالٌ يبيعون الطوابع المالية، وميزان أرضي يَزن الشاحنات الفارغة والملأى؛ وحراسُ قمح، ولصوص يغربلون التراب، وعتالون يتشاجرون حيناً، أو يجلسون في حلقاتٍ على أمل رزقٍ مفاجيء؛ ودجاجاتٌ حكومية يملكها الجُمركيون وسائقو القطارات ومعاونوهم؛ دجاجات تسرح وتمرح في أرض الحبوب الوفيرة؛ دجاجاتٌ موقَّرةٌ محترَمة. وفي المحطة جرار كبيرة للمياه، مركوزة على عواميد خشبية، يشرب منها الناس، والعصافير العطشى، والديكة القادرة على تسلّقها. وثمت صيادون للعصافير. أيضاً، ببنادق الضغط الهوائيّ، ونزاعات على أولوية الشحن أو التفريغ، ومُلابسات تحلُها النقود التي توضع في أيدي رجال الميرا خِلسة؛ وخِرافٌ تُهدى؛ وبوالصُ مزورة، وأختام يُغضي الموظفون عنها؛ وجُباة يجبون الضرائب على الهواء، والظل، وعلى تأخر الشاحناتِ ـ قسراً ـ عن تفريغ حمولاتها، وعلى النهار والليل. وثمت لغاتٌ كردية، وعربية، وتركية، وآشورية، وسريانية، ومشتقاتها.
محطة المحطات هذه. محطة الروح والغضب... وسْلو جائعٌ، لكنَّ، بائع اللحم بعجين الكهل يُنقذه. بائعٌ ارتبطت صورتُه بصورة المحطة. يحمل سلّة ملأى بالرقائق الطيبة، وكلما فرغتْ، عاد إلى المدينة فملأها، وقفل بسرعة البرْق.
في الفجر التالي، تظاهر سلو باستغراقه في النوم، وظلَّ بوقُ الشاحنة يُعْول لأكثر من ربع ساعة خارج سور بيته. هزّه والده فتناومَ. هزّته أمه فتناوم. أبلغا الصهرَ أن سلو متعَبٌ، فردَّ الصهرُ: "لن يصبحَ رجُلاً"، ومضى. ثم لم يعد قطُّ لاصطحابه.

سلو رَجُلٌ. سلو الذي هو أنا. سلو، سليمو، بافي غزو ابن الملا بركات، هو أنا. الرجل الصغير الهارب، المدقق المتفحص في الحسابات الكبرى للشمال، هو أنا. وسلو، أيْ أنا، لم يعد لديه مايفعله غير انتظار موت الصوفي زينو. سيموت الصوفي زينو، وسلو يعرف ذلك. لم تُنجب زوجه ولداً له، وهاهو يموت ميتتيْن: كهولةً وغيظاً. وغَيظه غيظان. واحد على ابن لم يأتِ، وثانٍ على بقرته التي أفلتتْ من زريبتها ذات ليلة، فظلّتْ تأكل من كيس النُخالة حتى انفجرتْ.

كان زينو يتمدد على فراشه قُبال باب الزريبة، صارخاً بين ساعة وأخرى: "هاهو"، وتُهدىء امرأته من روعه: "لاأحد هناك، زينو"، فيتمتم: "بل أراه كلما فُتح باب الزريبة". ويسأله الزائرون: "مَنْ ترى زينو؟"، فيرد: "الشخص الأبيض الذي قطع رسَن البقرة، وتركها تأكلُ النُخالة لتموتَ".

باب الزريبة مغلق أبداً، وعين زينو على الباب. يتقلّب في فراشه، وتتقلب عيناه في محجريهما. عينان ملؤهما الوداعُ والتشبثُ. وسلو يأتيه زائراً كل يوم. لايعرف ماالذي شده إلى هذا الرجل، لكنه يأتيه كل يوم: "ذهبتِ الحكومة يازينو، ذهبت الحكومة التي حطّمتْ مدينة الملاهي، وأتت حكومة أخرى"، فيُتمتم زينو: "قلبي على العصْر، وقلب العصر على الحكومة... آه يابقرة البقرات". يقول سلو: "أتذكر يوم وقفتَ في وجه جكرخوين؟"، ويرد زينو: "أذكر. منعتُ زائريه من الدخول إلى بيته. بناته كالعاهرات... تفو". يقول سلو: "جكرخوين شاعر كردي، وله مريدون وأتباع"، فيردُّ زينو: "كرديٌّ؟ لن أكونَ كردياً إذا كان جكرخوين كردياً. بيتٌ كالماخور. بناته يمازحن الغرباء، ويلبسن ثياباً قصيرة.. تفو".

لم نفهم جكرخوين الشاعرَ في ذلك العمر، ولم يفهمه زينو، وآباؤنا المحافظون. لكنَّ زينو لايعرف المجاملة قطُّ، ولايتجاهل مالايرضيه. غاضبٌ أبدي على زمن لايتوقف عند تخومه هو. مضى معظم جيله واحداً وراء آخر، غِضاباً مثله، ولم يكن لهم من عزاء غير أبنائهم. أما زينو، فيتعزّى بموتهم: "من يمت من جيلي يكن عزائي في الموت، ومن أمُتْ قبله، أكن عزاءه في الموت". مصيب زينو في نصف مايقول، وعينه على باب الزريبة.

يسأله سلو، في اللحظات التي يصفو فيها الكهل: "مَنْ هو الشخص الأبيض زينو؟"، فيرد زينو حاجباً فزع أعماقه بسعال متقطع: "لاأعرف". "فلندخل إلى الزريبة، معاً"، يقول سلو، لكنَّ الكهل يرفع يده المرتجفة إلى صدره: "أتظنني أخاف؟ لا. فليبق هناك. نحن لانعرف ماسيفعل إذا هرب. لربَّما أطلق كلَّ بقرة، في الحي، على أكياس النخالة". ويسأله سلو من جديد: "أتظنه لايستطيع الهرب؟"، ويحار الكهل فلايردُّ. لاجواب لسؤال كهذا في الحال. الوقتُ، وحده، سيصوغه متقطعاً؛ الوقت الذي ينثر زهراته الذابلة في جدول زينو. آه زينو. إنتهى كل شيء.

زينو ممدد في الغرفة، وقرب رأسه أرملته، موهنةً، يخذلها البكاءُ، فتتمتم في توسّلٍ: "ماذا رأيتَ يارَجُلي؟"، وتلتفت إلى الباكين من حولها: "صرخَ: خرج الأبيضُ. هرولنا إليه. كان باب الزريبة مفتوحاً، وعينا زينو مسمَّرتان عليه. هززته فلم ينطقْ. تركني رجُلي، أأهون عليه إلى هذا الحدِّ؟".

شمال أنت ياشمال، تركنا لك أن تتباهى بنا على مضض. كانتِ الجهات قد اختارت شعوبها، فلم يرَ - كلانا - بُدّاً من عَقدِ قران المصادفة.

رضينا بكَ، فارضَ. ألا ترانا مرحين تُنيمنا الحكومات، وتوقظنا الدّيكة؟، وإذ نستيقظ تتطاير ثياب راقصات الملاهي، وتركض دجاجاتنا خلفنا في الأعياد الوطنية؟، ألا ترى نعدّين وحاصدات الروث، والفُكاهات الأخرى التي تُطلقها في بلاطك، فتقهقه الأبديةُ؟.

راضون مرضيون. أنظر إلى حمار ابن الصوفي؛ الحمار الذي يأتي في المدرسة، في المناسبات، وقد كُتبت على بطنه، بدِهان أبيضَ، كلمة "استعمار". نفرح به. ويفرح المعلمون

والمدراء والقائمقام. فحين تخرج التظاهرات الشعبية المنظمة بمرسوم، يخرج ابن الصوفي محمود مرتدياً قلنسوةً عليها نجمةٌ سداسية، مطرَّزَ الوجه بالأصباغ كمهرِّج، راكباً حماره ذاك، ويسير بين الصفوف، فيكون محطَّ الأنظار والضَّحك.
أنظرْ إلى مروان ذي اليد الواحدة، الذي يقود دراجته كأمهر مَنْ يقود، ويغافل مراقبي المدرسة سَهَراً وحيطة، فيدخِّن في الباحة، وفي غرفة الدراسة. أنظرُ إليه يضربه المعلم الحزبي بالعصا، ويدوسه بحذائه، وما يكاد يتركه، حتى ينفر الأكتع ضاحكاً.
راضون مرضيون. لكننا ننفجر بين حين وآخر، ليس احتجاجاً على أحدٍ، بل لنؤجِّلَ مجيء ميرو: العتالون يمزقون العتالين؛ والأقارب ينقسمون بفعل ثرثراتِ نسائهم؛ والمعلمون ينتقمون - عبر تلامذتهم - من الماضي، ومن الحاضر، ومن المستقبل؛ والدَّركيون الجوَّالة على خيولهم ينهبون القرى، ليعوضوا عن ضآلة مُرتَّباتهم؛ والمقامرون يطعنون بالمُدى أشباه المقامرين؛ والرياضيون يُحاصِرون حاراتٍ بأكملها؛ والعاهرات المرخَّصات يستأجرن القبضايات للمضاربة؛ وسائقو الشاحنات يدفعون بالسيَّارات الصغيرة إلى المَهاوي؛ والمتصوفة يتحزَّبون لهذا، أو لذاك، ممن اختلفوا على حرفِ علَّةٍ، أو تفسير بدء الآية بـ "نون"؛ والبدو يُطلقون نعاجَهم بين حقول السنابل فتتركها هشيماً؛ والآباء يحتقرون بناطيل الأبناء؛ والفلاحون يمسحون مؤخرات بغالهم بالنشادر فتظل راكضة أمام المحاريث.. إلى آخره.
كل شخص يؤجل مجيءَ ميرو على طريقته؛ يؤجل مجيء الأكباش التي ستشقُّ بقرونها الغشاء الأرضي، فتبين، في أكثر الأماكن التصاقاً بالعمارات، والأشواق، بقايا مملكة الرعاة الأولى، ذات الأساسات الجير، والأحواض النائمة كقبور من ذهبٍ.
من تخوم الشمال، إذنْ، تنتظر الأرضُ صاعقة سحرها، وأباطرة الملهاة.

بيروت، 1980

النثر

[منتخبات]

تشريد المكان عن أسمائه

للمكان أسماءٌ ينسجها قاطنوه بحسب ما يهبهم المكانُ من صوره. الأشكال الطبيعية تُعيْن على إطلاق الصفات في مظاهرها معنىً أو لوناً: جبال الأصابع الخمس. الجبل الأقرع. الهضبة الحمراء. القرى، والدَّساكر، والكُوَرَ، تتطابق على اسم قاطنٍ أوّل، أو صفة قاطن أول، أومظهر من خصائص الخيال الجامع لأهلها، بغورٍ في تاريخ السلالة، التي تبادلت والمكانَ مواثيقَ الإقامة، والمجاورة. وكان من أمانة العقل للمكان أن يحفظ له كرامة سيرورته في الأحوال، فتتحقق للمكان نفسه "الإقامةُ" في تاريخ الإنسان، غيرمشرَّدٍ عنه، أو مُنتهكٍ به. لكن كل هذا افتراض ضروري، في الأرجح، بحثاً عمَّا يتوجب أن يكون عليه تخصيصُ المكان بعصمةٍ أخلاقية.

لقد جرى، ويجري، تغيير الأسماء، باتفاق الجماعات على إنزال قصاص بالمعاني الممنوحة للمكان من جماعات أخرى، بعد تحصيل الغَلبة فكراً، أو مصادمة. وكذلك يجري التغيير باتفاق الأنظمة طرفاً أوَحَدَ يجيز نقل المعاني من حيِّزها، و "يصححها"، ويقوِّمها، أو يعدمها، كي يستقيم لها تأكيد المذهب بقسر التاريخ على "التواطؤ" مع أزلية المعاني المنسوبة إلى شِعارها، ومع أبدية الصواب في نظرها إلى كلِّ ممكن أو محتمل. هكذا تنقلب أسماء الأعياد الجاهلية إلى أسماء الأعياد الإيمان، وشوارع الجبابرة إلى شوارع أبطال "مناسبين" لفكرة النظام؛ وأسماء القرى الغريبة إلى أسماء أليفة من لغة المُسَيْطِر، مع إصدار المراسم باحتكار أسماء الساحات، والملاعب، والحدائق العامة، والمنتزهات، وتوريث المكان أنصاباً على أنقاض أنصاب، مُعْلَنَة النَّسب على شجرة فضائل الحاكم وصفات حُكمه العادل دماً عن دم.

قصور الحاكم السابق تغدو، في عصمة الحاكم اللاحق، إلى "قصور الشعب" الممنوعة عليه. الطريق الموصوفة بخيال الحكايات تغدو طريقاً موصوفة بخيال الحزب، وابتكاراته. تُلغى من التداول أسماء حيوانات بعينها للتشابه بينها وبين أسماء الحاكمين. تُلغى ألفاظ بعينها من التداول على محمل اللمز والهمز. لربما نجت - من إعادة أسماء التأريخ، والتأريخ إلى صوابهما - بعض الجبال، والأنهار، والمدن الكبرى، كونها وطَّدت للمكان "إقامة" في حقيقة الانتساب. قاسيون يبقى قاسيون. سيناء يبقى سيناء. أوراس يبقى. دجلة. الفرات. النيل. دمشق. تدمر. الاسكندرية. طرابلس. عدن.. إلخ. إنما لايسهو النظام عن "تدبير" مرادف "قوي" يشهد على حضوره إزاء القديم المفروض "قسراً" بالمعنى على "صناعة" النظام للتاريخ، فيستحدث للجبل الفلاني إسماً توأماً: "جبل الشهداء"، وللنهر الفلاني إسماً توأماً: "نهر المسيرة الظافرة"، وللمدينة الفلانية إسماً صفة: "الفيحاء"، "الشهباء"، "أم النخيل"، "مهبط السلوى". أما المدن المحدثة (مدينة الثورة)، والنهر المُحْدَث (الصناعي العظيم) والسدُّ الجبلي، والبحيرة (كلها منذورة للبراكين الثائرة على الجهل، والتبعية، والدونية)، فأسماؤها تستقي من الضرع الأم معنى حصولها عن يد الكيان المقتدر على "إعادة الصواب" إلى الصيرورات. غير أن التاريخ المدوَّن ينزع، بخصائص حفظ النوع فيه، إلى توطيد الأسماء الأولى في حافظته، عمارةً وطبيعةً، بإزاء ما انقلب منها، وما أقصي، وما ألغي، وما استبدل، بإشارات واضحة إلى ما كانت عليه وما صارت إليه.

ما من شك في أن تغيير الأسماء، في الأمكنة، انقلاب على خيالها. وفي الأطلس العربي، الناجي بنفسه إلى مماهاةٍ للزمن، في ماضيه السابق على خصائص "قوميته اللاحقة"، وما تحصَّل من

نظر الديْن إلى المعاني السابقة على سيادته، عواصف من هذا، حتى ليَصير السياقُ الزمني المفعم بانتساب المكان إلى شرع حقيقته إنقطاعاً في بعض فواصله. فما هو من حوزة العِرْق "الأصل"، الفينيقي، الأشوري، الأكدي، الفرعوني، يتراجع إلى شواهد للدرس والاعتبار، بانفصال ماهية العرق "اللاحق"، المنتسب إلى مصادره النقيَّة - العربية أباً عن جد، كأنما أفرغت السيرورةُ نَفْسَها مرةً لتمتلئ من جديد بحاصل آخر. ومن هذا السفح يجري الإشراف المُعْتَقدي على الأثر بفصل حضوره "المشرق" كجهد للعقل في ترتيب حقائقه، عن قوام معناه الوثني "المعتم" معرفة ومذاهب. فـ "خير العالم" هو ما ينبني لاحقاً في المقام الطاهر لرسالة الحقّ المعقودة على "العرق اللاحق"، وماكان خارج هذا الحق المعقود، في "سابق" المكان وزمنه، ينبغي احتواؤه في مراسم بجوهره "المُنْجَز"، الذي لاضرورة - ولا ينبغي أبداً - لأن ينتشر كقيمة خارج حدود ما هو ماضٍ يتعارض أخلاقاً، ونُظماً، وقوانين، ومذاهب، وتقاليد اجتماع، مع أركان القُدسيَّة الوطيدة ومساقاتها. وأسماء الأمكنة حاصل من النظر إلى قيم "العرق اللاحق"، التي يتوجب بسطها على الأسماء.

قطعاً، ليس في تاريخ أقاليم الأرض شتى مثيل لما تتخذه الأمكنة من ألقابها، ببزوغ قمر الحاكم وفكر حزبه، كالذي في أقاليم النطق بالضاد (تشبهها الرقعة المُسْتَبَدَّة شرقاً). فالمدينة ظلُّ القائد، والساحة شبحه، والشارع أزرار سترته، والدولة - برمّتها - قبعته. الأسماء فتات خبز بين يديه يرميها لعصافير الزمن، والمكان الذي يتسمَّى بها يُغذّي الوقتَ خلوداً. ولأنه عريق، ونقي الأرومة، فليس للمكان أن ينحو - في يديه - إلى خلط السياقات الزمنية، بل يتوجب "تطهير" السيرورة، وانتقاء الأصلح من الخصائص "الجديرة" بالمقام الطاهر للعِرق. هكذا تترجم أسماء الأمكنة إلى عربية صِرفة، وتُعاد الصفات إلى حظيرة الفكر القويم للحزبِ - ممثل الجماعات بعقد الدم.

قبل حين من الوقت كلم كرديٌّ كردياً، فساءله من أين أنت؟، فرد: من القحطانية. أي: من بلدة لها نَسَب إلى عربيٍّ قح، جدٌّ عريق. وإذ استفسره عن موقعها أوضح الآخر أن اسمها كان "القبور البيْض".

في ثلاثة عقود تهشمَ اسم البلدة مرتين: مرة بترجمته إلى "القبور البيض" عن أصله الكردي: "تربسبي"، ومرة عن استبداله كلياً بنسبٍ إلى تاريخ "أعيد إلى صوابه". عشرات الأسماء، المخصوصة بالتدليل على "إقامة" الكردي في المكان، اعتُقِلَتْ، ثم "نُفيت" عبر الترجمة الحرفية، ثم أعدِمت في منفاها، في بلد عربي من شمال هذه المنظومة. أبقي على أسماء الحقب الأثرية، وملوكها، ومواطن الرِّمم، لكنها أُعدِمت في ما يدل على قوم حيٍّ بَعْدُ، في أمكنة حيَّةٍ بَعْدُ، صيَّرها الوقتُ في الخرائط خبط عشواء، تتخبَّط بها حدودٌ خبط عشواء. وفيما أُجيز النظر إلى أسلاك الأمم العربية في الأرض على أنها "مِزَق" مقصودة في الجغرافيا، صنعها غدر "الآخر"، وسياسة "الآخر"، ومطامع "الآخر"، وبغي "الآخر"، وكيد "الآخر"، لم يُمكّن التاريخ من الإعوال على لغة قاطنيه، في سَطرٍ من الأرض ضمن النص الكبير، كي يبرهن للمكان حضورهم: هكذا، أبداً، كان المكان في انتظار "العِرْق اللاحق" حتى يستتب له مديح العراقة، ومديح الأصل الذي هم حقيقته الناضجة بلقح وجودهم. المكان، أبداً، بلا شعب "آخر"، كي يمتلئ بالموعودين. أمكنة كردية بلا أكراد من ضرورات الترجمة إلى عربية صِرْفة. "موزان" ستصير "تل المال"، و"هرم رش"، ستصير "صافية"، و"موسيسانا" ستصير "الدجاج الخضراء"، و"هرم شيخو" ستصير "قرية بدر"، و"قولو" ستصير "المرمرية"، "سيركه" ستصير "المحبوسة"......إلخ.

كان ممنوعاً تسجيل كرديٍّ، في السجلات الرسمية، باسم كردي. العروبة تقتضي نقلة في خصائص الدم. وهاهي تقتضي نقلةً في خصائص التراب. الأمر بسيط لايستدعي السخط، أو الاستياء، لأن الكلَّ سواسية في رحاب العدل المنتصر، أسماءاً شخصية، وأسماءَ أمكنة: حاضرُ الوقت هو أصل ماضيه، وعلّة وجوده.

ذاكرةٌ بأكملها تُمحَّى راهناً، على هدي المحو في مراتب "بعض" التاريخ من قبل. سيلتفت الأحفاد إلى أشباح أجدادهم فيرونها في الشطر المُعلّق من سماء البرزخ، بلا إقامة في مكان. ولأن التأريخ الحاضر يغفل، بقوة اللسان العربي المستتبّ على بسطته القومية الباذخة، كل ما شأنه التذكير بوجودٍ "آخر" ذي استمرار، وليس كسابقه "المنقطع" في مفصلٍ مّا من مفاصل اندثار الأمم فأبقي له نصٌّ في المصنَّفات، فلن يُستَبقى سطرٌ لـ "بوغي بريفا" على هضبة موزان، التي عُثر في جوفها على كنوز في جرار. ستكون النقلةُ في التعريف أن الرومان، الذين نزحوا إلى فضائهم مغلوبين، تركوا النفائس هدايا في قرية "مهجورة" حتى مجيء أحفاد عمرو وزيد، فلم يسبقهم إلى بَسْط الكُنْه العريق على الهضبة، هناك، أحد قط.

أيُّ ذعر يكمُم الحقيقة بعَلَم الحزب؟ إنها أسماء كردية لا تخيف أحداً، فلماذا يجرِّدون الأمكنة من إقامتها؟.

إلى من يهمه الأمر، ومن لا يهمه

في السنين الأخيرةِ هذه، المرميَّةِ على قارعةِ حربٍ أكثر نكالاً بما تبقّى من تاريخ عربي، تناهى إليّ - أنا كاتب السطور الملقاة على كاهل الفضيحة - ما ظننتُه مزاحاً في التصنيف، فإذا به، عبر همسٍ يتصاعدُ، عنصرية في التصنيف.
أوساط من كَتَبة النقد "الأكاديمي"، يتامى الواقعية الإشتراكية وأخواتها، وحفنة من العائدين إلى "عمقهم العربي" بعد تيهٍ في الأممية وأخواتها، يتداولون "شرعية" انتسابي إلى الكتابة العربية، لأنني، في بساطة، لم أفصّل لأبي بنطالاً يتماهى به مع الزيّ العربي، وتركتُ أمي في زيٍّ لايشبه ما ترتديه نساء العواصم. ثم تركتهما، بعد ذلك، يتحدثان الكردية إلى جيرانهم، من غير ترحيب بخطط "محو الأمية" عن اللسان الكردي بإنطاقه المعرفة الكلية، الأزلية، في الحرف العربي.
ومنذ قليل، في مثال ركيك عن امتداد هذا الهمس إلى شواطئ الأمم الأبعد، أوصى ناقد داراً (في مقالة معلنة بالإنكليزية) بعدم الوقوع في "فخ" ما أستدرجُ دور النشر الغربية إليه، لأنني أتوجّه بكتابتي - في زعمه - إلى الغرب، وأتقصّد "سهولة" البناء، وسهولة اللغة، لأوفر على الترجمة "شقاء" ملاقاة الكردي في نصف الطريق إلى روحه.
أنا كاتب لم يبدأ توسُّل "أقليته" بعد حرب الخليج، لتكون مرئيّةً في تعبيره كملاءة سرير يحملها إلى "شفقة" الغربيِّ على "هويته". لم أبدأ بعد حرب الخليج المهولة في إهاب "أمهات" الكشوف لأتوسَّل إلى حظوة في الترجمة. لم تبدأ كرديتي حين اعترف جورج بوش بوجود إبادة أصمَّ أذنيه عنها أول الأمر، فقررتُ استغلال صحوة ضميره كي يترجمني المترجمون إلى لغة اليانكي. كتبتُ باللغة الأشد ضراوة في التنقيب عن نحاس الكردي، وفحمه، فيما كان في مستطاعي بلوغ الترجمة بتدبير سهل كالركاكة المحمولة على إنشاء طاحن، يحمله البعض تحت إبطيه إلى أصدقاءٍ "مفاتيحَ" في المشورة لدى الدور الغربية، حيث تجري ترجمات بأكملها على إبريق من القهوة.
لم أذهب في اتجاه الترجمة إلى لغة أخرى، بل في اتجاه ترجمة روح الكرديِّ إلى عربية تخص شريكي العربي، الذي ينبغي أن "يتعرَّف" إليَّ بعد اغتراب في صحوة قوميته التي ألزمني بتهجئة إعرابها. ذهبتُ في اتجاه شريكٍ منعني عن اللغة الكردية فذهبت إليه، متسامحاً، بلغته، التي هي اقتداري على تدبير حريتي في بلاغتها، وتدبير هويتي في نُبْلها الأعمق، مستغلاً استغلال العاشق تواطؤها مع أعماقي على تدبير المعنى، الذي يستحقه كردي في الإشارة إلى دجاجات أمه، وتبغ أبيه.
الملفت في الأمر، حقاً، أن "الهمس" المتنامي عن "التشكيك" في النوايا الحقيقية لأدبي، يأتي من وسطٍ احتفى همساً بصدام حسين، وصموده المرتفع على الأنقاض، تباكياً على العمق العربي الذي جرى تهشيمه. لاطائل من التذكير بتواطؤ صدام حسين والغرب لإشاعة البرهة الأكثر دويّاً في الخسارة، لأن هذا الوسط "المتحصِّن" بسجاله في تقديس الديمقراطية، وتشريف "الاختلاف"، يريد لنفسه استئثاراً ببوّابة المعنى، وتحديد خواصه. هكذا وجدنا "أصولية" جديدة للقراءة ترى تعبير "الأقلية" (الشقيقة) تطاولاً على طموحها في احتكار التعبير عمّا تعتقده هي، بميزان مكسور، واقعاً رديئاً، واستبداداً، وإلغاءً للهوية يستوجب النقد. هي "أصولية" تلتقي وشقيقتها الإسلامية في استنزال الممكن الديمقراطي إلى شرعية لإلغاء الآخر إذا استوى لها السلطان.

يستطيع هذا الوسط، المشّاء بخليط من انكسارات لغته على جبهة الأممية، تحويل صدام حسين إلى تجريد في لعبة الحنين المُقتضحة إلى مجابهاتٍ على مقاس شعاره المثلوم: اجتماع "الإمبريالية" الكونية ضد العراق. أمّا تفاصيل اجتذاب صدّام لآغا ممنون إلى فطيرة تفاح الخليج، واستنزاف العراق في حرب العبث على جبهة فارسَ، وتنشئة "التعددية" الحزبية على يدي إبني عمّيه المأسوفين على شبابيهما، وإبنيه، وترفيه الجاذبية الديمقراطية على مائدة "مجلس الثورة"، وجمالية البحث عن ألفاظ الجهاد، و"التقدير" العاصف للأنوثة بجعل كل شأن خطير، عاصف، مهول، قوي، مزلزل، منسوباً إليها: هي أمُّ الفوز بالخسارة - أمّا هذا كله ففيه من ثوابت "البهاء" العقلي ماينبغي تفويض النظر إلى نتيجته: "الحصانة" الأخيرة للأمة في رمز الرفض "للخضوع، الذي أوجب على صدام حسين، من قبل، تفويت التمرد على "الحصانة" في شماله الكردي، بإعلان "غزوات" الأنفال، المتاح ببركة اسمها للجندي أن ينهب بيت "المواطن" الآخر، عبر إعادة معنى الدولة - عِمق الحصن العربي - إلى أصله في البيان الطبيعي: الغابة. وإلى إعادة لغة النهب، بإسراف صفيق، إلى خطاب الدولة، وأخيراً إلى استعارة نَسَب "الأنفال" في السياق الديني للتدليل على مواجهات الخير المطلق، ممثلاً في عائلة حزب البعث، ضد الشر المطلق مرتدياً شروال الكردي وعمامته. فهل "الهمس" المتخصِّص، في أنديته، بأحوال أدب كرديٍّ "يتوجّه إلى الغرب الشرير"، مسعى إلى "أنفال" على جبهة أخرى؟.

كيف رأى هؤلاء في تعبيري الكرديّ عن قدَر الكردي، ووجوده، وممكناته، دعوة إلى تدبير حماية مّا من نوع Provide Comfort، وهو ما يعني استدراجاً من كتاباتي للغرب، كي يتدخّل في سيادة النص العربي، وينتقص من "مباهجه"؟. حين نحا الغرب إلى تقديم العون، في شكل حماية، كان أكراد العراق يتجهون، أنصاف موتى، في ثلوج الممرات الجبلية، بآلاف آلافهم، إلى تركيا "الرحيمة"، هرباً من "السعادة" التي وعدتهم بها طائرات الأب القائد السَّمتية، فهل غدر الكرد بالروح العربية إذا قبلوا حماية الغريب من الموت بغاز الخردل الشفيق، الرؤوم، الذي تخصَّصت مصانع الأسمدة في تحويله إلى نفع لعظام البشر؟ ويحهم إذاً. إنهم يعرفون كم غدر بهم الغرب الصامت - رحمُ الإستثمار في خرائب صدّام، لكنهم استعذبوا، في فوضى الطحن وفوضى الوعود، أمل الخلاص من عبودية العائلة البعثية، ورماة سهامها عن يد الكيمياء، قبل أن ينكص الغرب إلى الاكتفاء بمراقبة عراق مهلهل، ليتدبَّر وجوده سلطاناً على منابع الدم الكوني - النفط.

لماذا لايكون التعبير العربي عن الإستبداد العربي، في الأدب، توسلاً، إلى الغرب لاستدرار شفقة الترجمة؟. لم ألجأ إلى ذلك. الأكراد الذين كتبتُ عنهم فيهم اللص، والجاهل، والقوي، والمتعب، والعنيد، والمحبط، والقاتل، والجَسور، والعالم، والأمي. لم أحول قرى الكرد إلى ملاعب لتدبير الوعي "بحتمية الخلاص التاريخي". كتبتُ عن الكرد لأنني كردي، وجاري كردي، وأهلي موزعون في قرى كردية، يتكلمون الكردية، ويؤدون الصلاة بالعربية، ولله جلَّ جلاله لفظٌ في لغتهم لايجعل منه إلهاً آخر غير الذي للعربي، فلماذا لاأكتب عنهم؟ لماذا لا أكتب عمّا يجعل اللغة ولادةً لحقيقتها كمشهدٍ، وعلاقات؟. ألنا أتطاول على "شأن داخلي" في الأقاليم هذه؟. هل الكرد "شأن داخلي" ينبغي على الكاتب استئذان الرقابة العربية كي يتوجَّب تصريفهم تصريفَ أفعال اللغة، ووضع علامات إعراب بلغة الضاد على مخارج أسمائهم؟. القتل شأن داخلي. الذبح شأن داخلي. النظام شأن داخلي. السجن بلا محاكمة شأن داخلي. مصادرة الإنسان شأن داخلي. الثواب والعقاب شأنان داخليان. منع المخاطبة بالكردية، أو الكتابة بها، أو تداول كتب بحروفها، شؤون داخلية. الكردي شأن داخلي في أمصار أشقائه، إذاً، فلماذا يتدخل المتدخلون في شقاء الصينيين، والأفارقة، واللاتينيين؟ لماذا التعريض ببينوشيه، وتشاوشسكو، وعيدي أمين، وسيسي سيكو،

وماركوس؟. كلهم يتصرفون بحيوات "داخلية" هي مِلكُ الزريبة؛ ملك طلقات علي حسين المجيد المتفجرة بعد سقاية الضحية بنزيناً، وملك أخي رئيس في بلد آخر يتيح للسجناء هرباً من السجن ليتصيدهم بالبندقية. كلها شؤون خاصة في إخفاء معارضين بسرقتهم من بلدان أخرى، هيا، أكملوا موعظة الشأن الداخلي، واعفوا أنفسكم من تنظيرات التدخل في صَفْو العالم.

ليس مخيفاً قط، وليس خيانة أن يصلي المرء لنجدة تصله من خارج مَّا، تعيد الحرية المغمى عليها من الرَّكْلِ إلى صوابها. الوسط المذعور من انهيار "العمق العربي" ينتظر التغيير، أبداً بالعامل الداخلي، النقي الدم، القادر كصفعة كيم إيل سونغ (التي تزيح سلسلة من الجبال شديدة الإنحدار) على الإطاحة بحديد النظام وفولاذه. إن "الشأن الداخلي"، كمصكوكٍ في الأخلاق المُحْدَثة، "ميثاق" الأنظمة المُعلن كي لايبيح أحد لعامل خارجي ترويض أحدٍ آخر من فصيلها، فيغدو الأمر عرفاً، ويجري في زيد ما جرى في عمرو. "العامل الداخلي" مقولة تحصين أكثر ألفاً من كنوز قارون. لكن ما وجه "التمييز الكردي" الذي أتوجه به إلى الغرب ليخفَّ إليَّ على صهوة جواده، معيناً كعامل خارجي على ترشيد الواقع "الذهبي" الضَّال"؟. إذا كانت كتابتي عن الكرد "تحريضاً" على الترجمة بعامل "الإثارة" المُغرضة في موضوع كهذا، فالأمر يعني، إذاً، أن الواقع العربي، أمينٌ على رخاء النفوس، صحيح الجسد، عادل المشيئة (؟!!).

لم أترعرع في بيت تشرَّب النظرَ في خصائص كونه عرقاً آخر من هذا العالم. كان أبي الملا، بلقبه الديني الصغير، يرى العرب أقرباء الحقيقة لأنهم فرع الأصل النبوي، الكامن في جبلّة الخَلق الأول، وهُمْ خطابُ الله إلى الوجود العارض. لكنني، حين تفوَّهت عَرَضاً، ذا يوم، بما يذكّر بعرقي، أعدَّت لي المدرسة محاكمةً ذوَّبت عظامي هلعاً. كل أساتذة المدرسة الإعدادية و الثانوية اجتمعوا لوضع المحاكمة على سكة أصولها، وتباروا - إلا أستاذ الكيمياء الشيوعي، والجغرافيا الفلسطيني - في إعادة عقلي إلى مسلك الحقيقة: إذا ادَّعيت أصلاً كردياً، عُدْ إلى تركيا. هكذا قال معلم الأدب العربي، ذو الشيب في العارضين. الأكراد هم من تركيا، إذاً!!. وافدون طارئون.

أعرف أن والد جدي قَدِم من جهات قزوين إلى أرض متداخلة الأعراق، لم ترسمها الخرائط، بعدُ، مبوَّبة بخطوط زرقاء، وحمراء، وسوداء. جاء إلى أرض كان فيها شركاء لغته، وشركاء ثيابه، وشركاء حكاياته عن البسالة، والخيبة، والغرام المعذَّب، في أقاليم صغيرة، كل إقليم قرية لها اسمٌ كردي.

قبل أن أولد، بسنين عشر ربما، لم تكن ثلاثة أرباع هذه البلاد بلاداً بعد. ومع ذلك طلب مني معلم اللغة العربية أن "أعود" الى تركيا!! بالطبع لم أطلب منه، هو، أن يعود الى الجزيرة العربية، بل - بعد ما طردت من الصف الاعدادي الثالث - تقدمت إلى الامتحان وفق "النظام الحر"، فنقلت خطواتي، جرجرة، إلى الصفوف الثانوية. وها أنا أود أن أكتب إلى ذلك المعلم أنني ابتعدت قليلاً عن مصافي العروبة التي يديرها بشهامة أشعار الفخر، غير أن شركاء له يتبعونني إلى اللغة كي يعيدوا! إليها "استقلالها" من احتلال كردي يتوسل بها الترجمة إلى لغة الغرب الغاربة.

لم اخترع شعباً على مقاس خيال الغرب. لم أهن الشخصية العربية في أي نص. أم تراني أزاحم البعض على جزء من خيال المكان؟ إنه مكاني أيضاً. إنه المكان الذي يحق لي، مثلهم، إعادة ترتيبه، والإضافة إليه، وصوغه، وتصويره على حاله. فإن ذهبنا في الأمر إلى وجوب تصنيفي كاتباً كردياً، خارج مملكتهم، فإنما لم أدَّع، قط، أنني غير كردي. أي: لم "أخدعهم"، فجاءة، لأقتنص ما "يثير" الغرب، و"يحرض" على الترجمة. منذ "دينوكا بريفا"، في العام 1973، وأنا مسترسل في القبض على "البرهة الكردية". فليقرأوا "البرهة الكردية" بالحق الذي يقرأون به

يابانياً مترجماً إلى العربية فيبتهجون باضافة شئ ما إلى معرفتهم بأحوال العالم في نص أدبي. أم أن وراء الأكمة عودَ زرياب؟.
لم أساوم في اللغة. لم أساوم على جعل النص رقعة معرفية بجسارة تحميل المعنى حروباً على جبهاته المتعددة. لم أساوم على استدراج نفسي، وقارئي، إلى امتحان يصل إلى حدود الملغز، كون الملغز باباً من أبواب الحقيقة إلى التيه العادل. وأنا، بضراوة البناء عندي وتركيبه، الأكثر صعوبة على الترجمة. فأي غرب أتوج إليه بأثقالي هذه؟ تعاقب على إحدى رواياتي مترجمان إلى لغة واحدة، ثماني سنين، وهو وقت لم يستغرقه صدور مائة رواية عربية في لغات أخرى."كاتبكم الكبير.... يترجمه المترجمون على المقاعد في انتظار المترو. أنت صعب، أنت فاحش الصعوبة"، ذلك ما كتبته إلي مسؤولة عن تدبير النصوص العربية مُتَبَّلَةً على مائدة الغربي. ربما هي "الاعتناقية الفكرية"، في مقامها من الفراغ الراهن، تزيِّن الاختبال كموضوع "جدير" بثقة النّظار وقد طحنوا بتسارع الانهيار في منظومة المرحلة. ما من شيء واضح، والذين أوقفوا خطابهم على الديمقراطية، والاختلاف، يختتمون النص بنقطة من "أمهات" النقط المبذولة من بيان صدام وبلاغته. ربما هم يتسلون, لكنها تسلية دموية في انتظار انتشال فكرتهم من طوفان المأزق.

قامشلوكي

"اسماعيلتَيْن" اسمٌ لايستقيم على نحتٍ لغويٍّ، أو تصريفٍ، أو تثنية. ولا يرقى، في القياس، إلى "حسنَيْن"، أو "محمديْن". هو، في الأرجح، شغبٌ من هفوات الخيال البسيط حين يمزجُ علومَ دينه البسيطة بمخرج الحروف على لسانه البسيط.
منذ تسلّم اسماعيل بن ابراهيم الرافل في نعيم الحقائق الأولى طازجة عن يد الوحي في أوْر جسامة نقل العرب العاربة، من رحم زوجه جُرْهُم، إلى سدَّة النَّسب الإلهيِّ، لم يخطر بباله أن شخصاً أحمرَ البشرة، وأحمر الشاربين، سيعيد ترتيبَ اسمه على نَسَق التوسُّل إلى الله توسُّلَ المَدَدِ بكرامة الأسماء، فيُضاعِفَ المُمْكنات اللامحسوبة، لتستتبَّ لروحه الخالدة، وخيال جسده الفاني، شفاعةُ المعنى وشفاعة الحروف: سمَّى نَفْسَه "اسماعيلتين"; سمَّاهُ أبوه الهواءُ اسماعيلتين.
ليس غريباً التمثُّل بجلال الكثرة، على نحو "كمالات" و"سعادات"; والتمثُّل بجلال المثنى كمقامٍ يجاورُ الكَثْرَةَ، مثل "حسنين". لكن، كيف اتفق للأحمر الشاربين أن ينصب لمثنى المذكَّر فخَّ انقلابه إلى تأنيثٍ صاخب؟ لن يجزم أحد، عالم بأحوال الرَّفْرَفِ فوق ضفاف فروع جغجغ الباند نهر اللاتعبين، أن "اسماعيلتين" جازف بعظامه كي يصحِّح دورةَ العِلْم الكليِّ الناهض على سَنَديْن: خيالِ التذكير وخيال التأنيث. "اسماعيل" بقي على حال الأصل والمرجع، ذَكَراً مشمولاً بوعد النبوَّة في كل إرث. وقد لحقته التثنيةُ على صيغة البناء (اسماعيلان)، ثم جُرِّدَ من صفةِ البناء (في مصطلح الإعراب) فأُجيزَ منصوباً أو مخفوضاً أبديًا، ثم أُكمِلت الدورةُ بتاء التأنيث، فحصل الإعجاز: "اسماعيلتين"، متحرِّراً من الإعراب العربي، لأن الأحمر الشاربين لم يعرف من العربية إلاَّ السَّماع، في أسواق الماشية، التي دأب على حضورها ببقرته الوحيدة، يستعرضُ علومَ فقهاء الشِّرَى. لكنه لا يبيع بقرتَه، ولا يشتري أخرى: كان يدرِّبها على لهجات المتكلّمين في أحوال الحيوان، وبراعاتِ الصخب في منطق الدَّلاليْن، كي تكونَ لها حظوةُ المخلوق العالِمِ في أسواق السماء، حيث يشرفُ الحيوانُ، وقد صار من أهل الشِّرَى، على أسراب البشر في مقاودهم يُسَاقون بعون قواعد الإعراب، أو من دونه إلى زرائب خلودهم: مسالخ الأبدية.
كان اسماعيلتين يصرُّ، إصراراً غيرَ معهود، أنه كردي. يتكلم الكردية مع مِلَّةِ الشارع، لكنه يحادث مِلَّة بيته بالعربية على لهجة "المحلَّميِّيْنَ" المنقادة لشرارات غامضة من أنفاس اللغة الآرامية (وهو زعمُ التخمين، لا التاريخ). أما الأكراد فردُّوا اسماعيلتين إلى بلاغةٍ هجينةٍ في أصول الأعراق: قطراتٌ من دم تركي، في إنبيق عربي، على نار كردية (وتلك إضافةُ الحسنى إلى الجار). والأمر ليس كذلك، في الأرجح. لكن العلوم تزلُّ "عن صهواتِ" مثاقيلها في الشمال السوري شمال الجفافِ العاقل، مدبِّر منهج الدولة في اختفاء الأنهار. مِلَّةُ "المحلّميِّيْنَ" تتشرَّف بانحدارها من السطر الثالث في "تغريبة بني هلال". هم بقيَّةُ بني هلال المنظومةُ شِعراً يتشاجر العَرُوض فيه شجاراً لا تنجو منه أبْحُرُ الشِّعر، ولا سواقيه، ولا جداوله الطينية. المخطوط المتآكل في "دير زعفران"، بنواحي مارديْن، يردُّهم إلى فرعٍ سريانيٍّ.
وتصنِّفُهم وثائق بريطانية تصنيفاً عليه توابلُ الكرد وملحُهم. أما أن يكون اسماعيلتين نظْماً في سلالة الهلاليين، مبنيًّا على شطرين متقابلين من نحوٍ عربيٍّ، وصَرْفٍ كرديٍّ، فالأمر يحوجه "تعديل" جغرافيٌّ في ميزان الجهات: بنو هلال من أهل نجد. هاجروا إلى صعيد مصر فلم

يبارحوه. ويشهد لهم المعجم بالفصاحة. فكيف حلّت أرواحهم، بعد ذلك، في أرض "الأومَرْيَان" الممتدة تحت ظل طوروس، وباتوا "محلّميين"، بنَسَبٍ إلى "محلّ المائة"؟ أما فصاحة "اسماعيلتين" العربية فهي تجريدٌ من مناسك النَحتِ، والمزج، والتركيب، و"حصحصةِ" الحروف: "قيْ مُوْ قيْ (لماذا ليس لماذا؟). قيْ مُوْ تاكِلْ (لماذا لا تأكل؟). أشْوُمْ إنْتْ (كيف أنت؟). أنكِزْ تاثرْوحْ (أين تذهب؟). قُمْتُوْ جِيتُوْ راسْ زَبَشْ وشَقَّيْتُو (قمتُ فجئتُ برأس بطيخة حمراء وشققته)... الخ".

سكن اسماعيلتين، بمصادفةٍ متناسبةِ الأجزاء كالقوس، في البرزخ الضيق بين الحيِّ الغربي وقرية "هليليكي" الرهيفة الليل كشفرة تقطع أوردةَ الظلام، كل يوم، فيسيلُ دويُّ طلقاتِ البنادق في الشمال المقسوم بأسلاكٍ يتبادل خَلعَها الدركُ التركيُّ ومهربو التبغ، على الجهتين. حدودٌ تختلط في الفراغ، الذي تطفو على هبائه مدينة اسمها "قامشلي". حدودٌ تغدو شمالاً مرة، وجنوباً مرة أخرى، في التدوين الشفهي على ألسنة القرابات البشرية، التي فصلها الهواءُ المغلولُ بأسلاكٍ هي حدودُ العقل القوميِّ في ابتكار خصائصَ فريدة للحقّ في امتلاكِ الهواء.

هل "هليليكي"، المجاورة لدغل الصفصاف المفقود، بعضٌ من أنفاس بني هلال، في مخارج الحروف ومداخلها، لتؤكد للمحلّميِّ اسماعيلتين أنه شديدُ السهو عن التاريخ الأرضيِّ؟ بعشبِ هليليكي يترعرعُ خيالُ بقرته، فلماذا انتسابه إلى الكرد؟. إنه يملك "التغريبة" كلَّها. يملك الرَّاوية القابض بقراءته على مداخل التاريخ، إرثاً بعد إرثٍ. هذا ما قد تؤكِّده روحُ "دلشاد" له، بعد دورة خفيفة على معارج السماء، من "كوماجينا" إلى "سَرِي كانِيي"، ثم الهبوط في بساتين السريان، جنوب السرايا القديمة.

إن كانت اللغة السريانية تحفظ في خزائن مُهْمَلةٍ من علومها عظاماً من الآرامية، مثلها مثل الكلدانية، فلا منجى من التأكيد أن "اسماعيلتين" قد ضلَّ الطريق، في عودته من أسواق الماشية، ليدخل سهواً إلى الفرسخ الأول من "فراسخ الخلود المهجورة"، التي تولى تدوينها، كسيرةٍ غامضة، كرديٌّ من قامشلي، مؤرِّخاً لترجمة الأرض إلى لغة السماء. لكنه عهد إلى أحد الأسلاف بانتحال ذلك، عبر ترجمة لمخطوط سرياني صغير الجِرْم والحجم لم يُعثَر على أصلٍ له إلا مانقله المترجم دلشاد إلى الكردية، في اثنين وخمسين مجلَّداً (!!!). "إقفِيْسُوْبْ حَسْبُوْنُو دِلِيْتُو" كان اسم المخطوط، بحسب ماترجمه أبٌ يسوعي إلى أصله السرياني عن خُطاطةٍ بالعربية معناها "المُخْتَصَرْ في حساب المجهول"، منقولةٍ عن العنوان بالكردية الكرمانجية على المجلدات المفقودة اليوم: hejmartina nepeniy de kurtkiriy di. أمرٌ مَّا أشبه بدورة اسم اسماعيليتين، من الخفض الدائم (الكسْر) مرفوعاً أو منصوباً أو مجروراً إلى التثنية، إلى التأنيث اللامعهود. لربما كان دلشاد، وحده، قادراً على تصحيح اسم اسماعيلتين بترجمته إلى "سَمْعُو" المنطوقة بالكردية عن أصلها "اشمايِيل"، وصوغه، من ثَمَّ، كاملاً: "ذُوْ سَمعو بجار بيسيرا".

(الإسماعيلان ذوا النهود الأربعة). لكن اسماعيلتين لم يلتق دلشادَ، الذي جاوره على مبعدة فرسخ واحد (بحسب "فراسخ الخلود المهجورة") إلى الشرق من "هليليكي". ولو جاهد بروحه، وعقله، وخياله، معاً، لمَا التقاه. دلشادُ انحدر، أعمقَ، مع ترجمة "المُخْتَصَر في حساب المجهول" إلى تاريخ الروح كتجلٍّ مُطْلَقٍ للذُعر، وكخصومةٍ نهائية بين الحياة مربِّيَةِ الإهانةِ الحنون، وبين المعنى المُتْعَب من تحميل الموت ما لا يعرفه الموتُ، فيما تولى العنصرُ الأصلُ في حقائق وجود اسماعيلتين توجيه خياله إلى تأريخ العبث الخالد ناصعاً، نقيّاً، في "التغريبة" حكايةِ أسلافه النازحين، بهزائم العقل كلِّها، إلى كهوف الهواء في الشمال الأفريقي وغربه، عبر المسارب ذاتها التي ستسلكها مِلَلُ الدِّين، ومِلَلُ الإعراب، إلى الأندلس مبكى مَنْ لم تكن الأندلسُ لهم مُلكاً قطُّ.

لايهمُّ ماذا جرى لدلشاد. لكن ماذا عن اسماعيلتين، المتردِّد، قليلاً بين زَعْم الكرديَّة فيه، وحقيقةِ الهلاليةِ (بني هلال) فيه؟ قامشلي ستحلُّ المعضلة الصغيرة على طريقتها القوية في التساهل، مذ لحق بها "أل" التعريف، بتبنِّي "النسيان" كقانون يخصُّ الأسماءَ، والدمَ، والهواءَ، والعقل. وهو نسيانٌ فريدٌ، على أية حال، يخرج ماشياً، بين حين وآخر، إلى السرايا، بورقةِ "عَرْضحال" تخصُّه، مدَّعياً أنه لا يفهم الأعراض التي يمرُّ بها، فيشرحون له، بحاشية مقتضبة على الورقة: النسيانُ انتماءٌ.

لم يتأخر اسماعيلتين مرة واحدة، بتعاقب عيد نوروز الربيعيِّ على عمره، في تقديم ولائه للنسيان بتذكيره، عن لسان نارِ نوروز، أنه نسيانٌ أبٌ; نسيانٌ عائلةٌ; نسيانٌ حزبٌ; نسيانٌ دولةٌ; نسيانٌ شعبٌ. بقرته، أيضاً، تولَّت ذلك، بلسان الحيوان الأعجم، للتأكيد أن النسيان انتماءٌ لا يخصُّ الآدميَّ وحده، بل كائنات المراتب المخفوضة بكسرةِ الإعراب الأبدية، أيضاً. الوجودُ في أصل أصله، وأرومته، وجذوره، وخليَّته الحمضية الأولى نسيانٌ. قامشلي تتدبر، بالولاء لهذا الوجود، تعيينَ خصائص جديدة لإسماعيلتين، ولبقرته، وللدساكر، والبلدات، والقُرى، والكُوَر، والمدن المفقودة، والبساتين، والأنهار، وللوافدين في شاحنات الدولة من البادية، ولأغنامهم، وللأسماء العربية المغذاة بسمادٍ سخيٍّ، ووفرةٍ من الماء; وللأسماء الكردية المنحوتةِ، من جديد، على حجر المعنى القادم من صحراء جُرْهُم.

القامشلي، بـ "ال" التعريف، في عناية الدولة. قامشلو، في النطق الخاص بالمتدرِّبين على هواء الجزيرة السورية. أما فصيحها الأعجميُّ فهو: قامشلوكَيْ، التي لن تغادرها روحُ اسماعيلتين، لا مغرِّبة، ولا مُجَنِّبة. وستُسمَعُ ثرثراتُها بشفاعةِ الحروف المسكونة بقلقِها الآراميّ.

سليم بركات

[رسوم جريحة كلها]







عصيانٌ في الورد. عصيانٌ لونُ
والجمادُ المروّعُ قطرةً قطرةً يستنزلُ
الكونَ ذائباً في المسيلِ العريقِ إلى النهايةِ
صفيرُ ما تنزُّ المسامُّ يهطلُ: بينَ وطنٍ
يهطلُ جراءَ السماءِ القتيلةِ، إنّها الأرضُ العمياء.

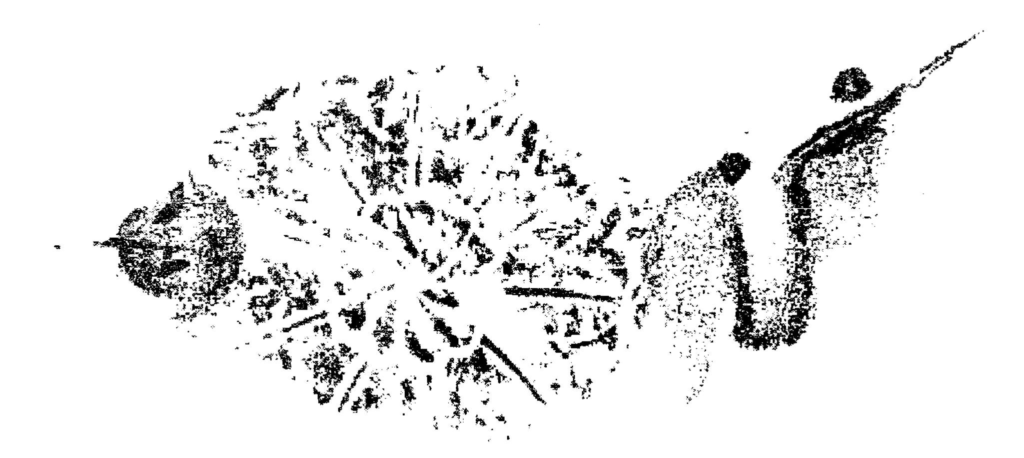


[illegible]

ضربةٌ تحييني بلادي،
ضربةٌ أخرى تميتْ.
شهرًا كانت تكلّم الله، شهيدٌ فشهيدٌ هادي
وكلما علق كانت أمامي وورائي،
يفتح الطرف في الأفق مدى دربي الأخضر المنفى،
واستصرخ ما يشجيني بماءٍ،
فإذا ما التفتت عيناي للباب غشاني الملكوتُ:
ضربةٌ تحيي إذًا،
ضربةٌ أخرى تميتُ.

هيئي الحياة تحبسها التي نفثت عن بريق
هيئي الصوت تحبسه الخافت في شروق . الآن تشقيها
تنبع خيمتان أسرهما القدم في تقطّع الجنّة إلى
الهيروات القابعة بين الجبال على الأزل .

هيئي اللذائذ التي فاتها أن تمشي في صعود الأفق
مراحل . أغلق النوافذ التي يحبها حفاة الجياد الرؤيا
واستنشقي مترنحة في المجهول على قناع اللانهايات
العشوائية عن تعبها أن تعبق الأمداء نهايات بعضها منها
تأكل الثقل على عاتق .



يدورُ خاتمٌ يحسدُ الغيبَ شهوتَه
والمكانُ يضيقُ المكانْ،
لتستوي الحقيقةُ نهبًا على زمنٍ
أو ربّما الموت.

في المعبودِ كلِّه،
في شهواتِ المعبودِ،
في القِدمِ الصاعدِ إلى قديمهِ الأبديّ.

وتعرفُ

داعبِ الخيلَ بالخيلِ، والملائكةَ بلا أثرِ الملائكِ.

ثم استبقني إلى فسطاطِ خيمةِ الرعدِ، في

السحيقِ الذي يلي الموتَ، كي تؤثّثَ لي

ما أؤثّثُهُ لكَ في فسطاطِ خيمتكَ،

خلفَ السحيقِ الذي يلي الموتَ.



مشرفةٌ كالجهالة هنّ تشرف الطير فيه
على الربيعِ الأسير
للتراب صباحاتٌ في ظلّه
للأكبد شقيقاتٌ يتمرّغن في الريش،
أو يتقاذفن، مثل المرئي، بلا الحضور،

نمنماتٌ كالجهة
والرسوم
التي أشرقت جرحها
أعتقت جرحها
في
الحرير

يا أيها الذين يحتمون بالعتمة ما أتعسكم الحقيقة في الإشراق؟

يا لك ضياءً يستنقذ الغريق في وهجك، يا لك آخرى

أتمنيتك على حافة الأبد الفاجر، ريح الأمنيات الفضول

الفراشات تنفتح في مبسمها أرغفة الحلم وكنت في ٥٩

إضاءة

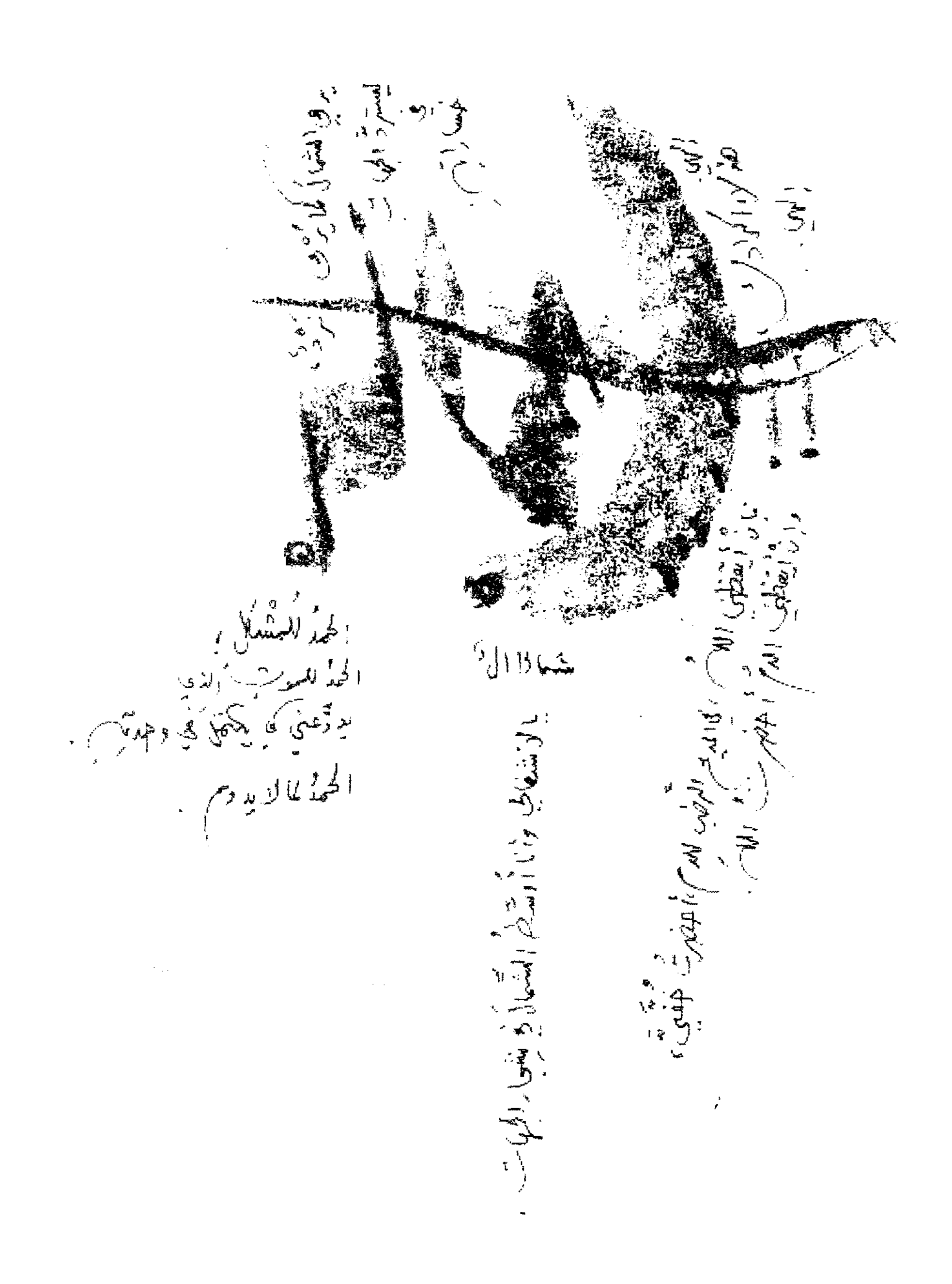
هاكمُ المعاني تهربُ على عتبةِ الصفحة الفائتة،

وتتوارى بأقدام حافية، تحت مظلة الكلمات.

هاكمُ القلمُ طليقاً كالهواء،

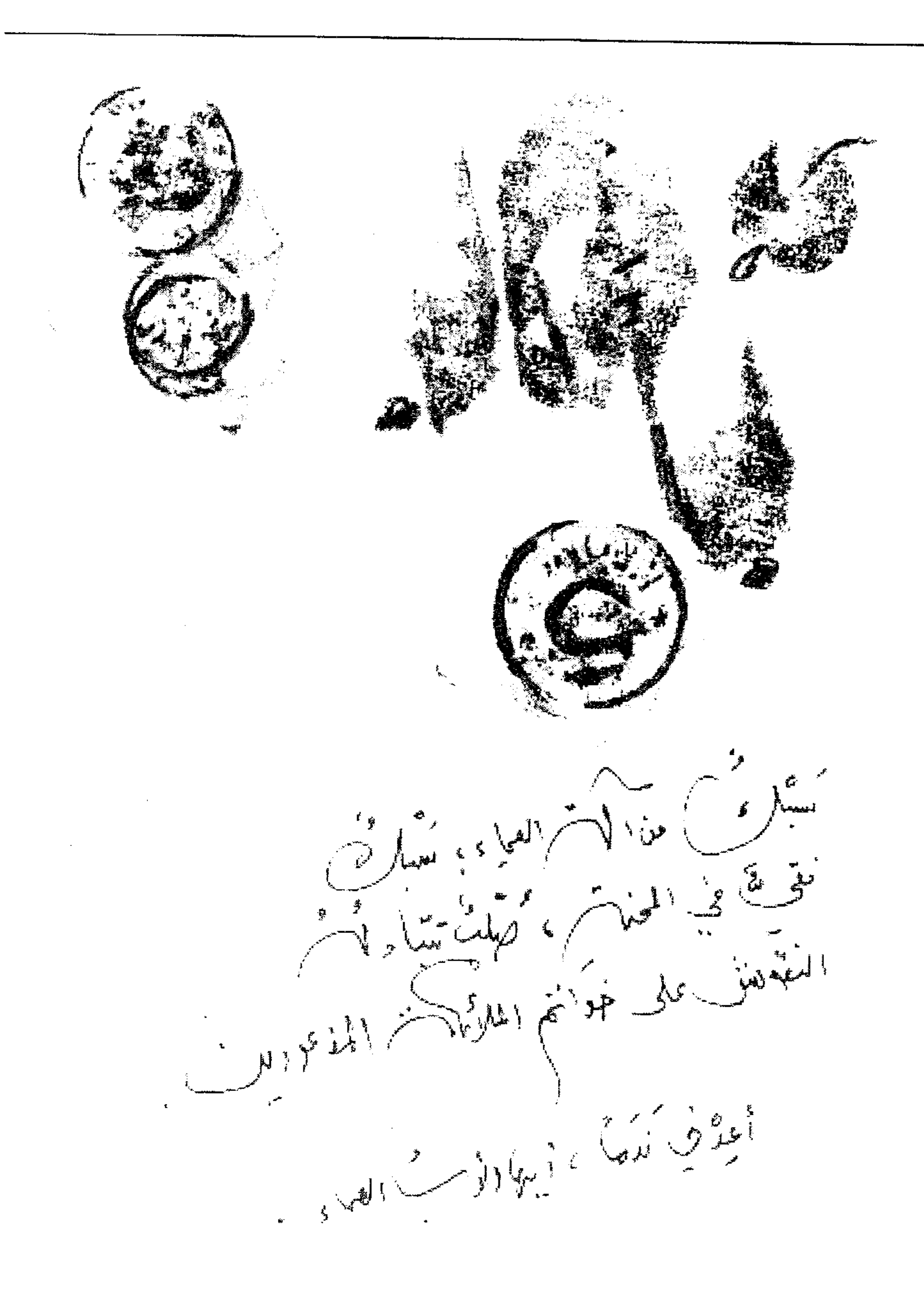
والأوراقُ طافيةً في الأحزان.

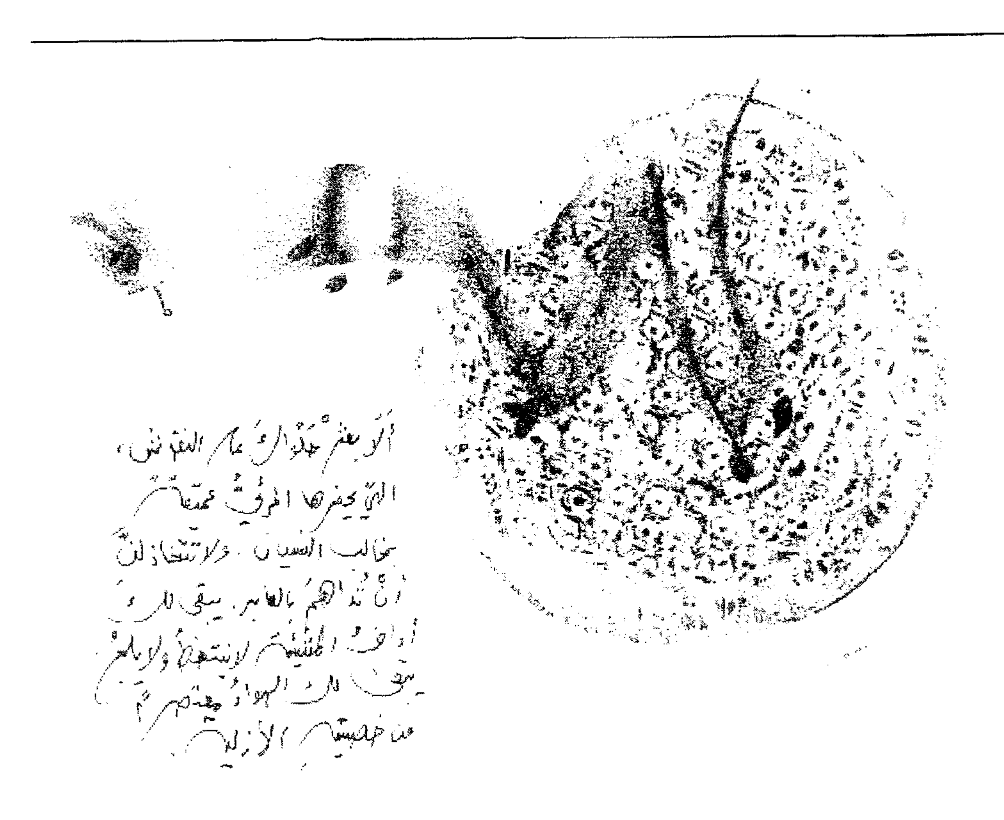
هاكمُ الأمسَ بمنارة الموت، يفتح الحريرُ القاتل.

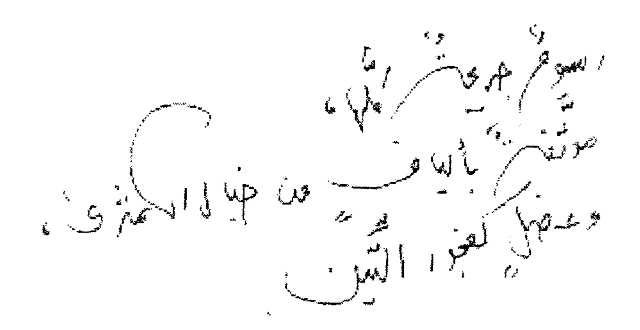


حين تهدأ العاصفة
دائماً
أبتسم وأنتظر
فالحبّ في فرحٍ بعد تمادياته على الشاطئ الأزرق
ثمّ عند أوّل الآية مستلقياً على نفسه
في الفضّة، في النور الجلي متشبّهاً

لم تهدأ العاصفة









محمود درويش

ليس للكردي إلا الريح

إلى سليم بركات

يَتَذكّرُ الكرديُّ، حين أزورُهُ، غَدَهُ...
فيُبْعدُهُ بمُكنسة الغبار: إليكَ عنّي!
فالجبالُ هي الجبالُ. ويشربُ الفودكا
لكي يُبقي الخيالَ على الحياد: أنا
المسافرُ في مجازي، والكراكي الشقيّةَ
إخوتي الحَمقى. وينفُضُ عن هُويّتهِ
الظلالَ: هُويّتي لُغتي. أنا... وأنا.
أنا لغتي. أنا المنفيّ في لغتي.
وقلبي جمرةُ الكرديِّ فوق جبالِهِ الزرقاء...

نيقوسيا هوامِشُ في قصيدته،
ككل مدينةٍ أخرى. على درّاجةٍ
حمل الجهاتِ، وقال: اسْكُنُ أينما
وَقَعتْ بيَ الجهةُ الاخيرةُ. هكذا
اختار الفراغَ ونام. لم يَحلُمْ
بشيء مُنْذ حَلَّ الجنُّ في كلماتِهِ،
[كلماتُهُ عضلاتُهُ. عضلاتُهُ كلماتُهُ]
فالحالمون يُقدّسون الأمسَ، أوْ
يَرْشُون بوّابَ الغد الذهبيِّ...
لا غَدَ لي ولاأمس. الهُنَيْهَةُ
ساحتي البيضاء...

منزله نظيفٌ مثلُ عين الديكِ...
منسيٌّ كخيمة سيّد القوم الذين
تبعثروا كالريش. سَجَّادٌ من الصوف
المجَعّد. مُعْجَمٌ مُتآكلٌ. كُتُبٌ مُجلّدةٌ
على عَجَلٍ. مخدّاتٌ مطرّزَةٌ بإبرة

خادم المقهى. سكاكينٌ مُجلَّخة لذبح
الطير والخنزير. قيد للإباحيات.
باقاتٌ من الشوك المُعَادِل للبلاغةِ.
شُرْفةٌ مفتوحةٌ للإستعارة: هاهنا
يتبادَلُ الأتراكُ والإغريقُ أدوارَ
الشتائم. تلك تَسْلِيتَي وتَسْلِيةُ
الجنود الساهرين على حدود فُكاهةٍ
سوداء...

ليس مسافراً هذا المسافرُ، كيفما اتّفقَ...
الشمالُ هو الجنوبُ، الشرقُ غَرْبٌ
في السراب. ولاحقائبَ للرياح،
ولاوظيفة للغبار. كأنه يُخفي
الحنينَ إلى سواهُ، فلايغنّي... لا
يُغَني حين يدخُلُ ظِلَّه شَجَرَ الأكاسيا،
أو يبللُ شَعرَهُ مَطرٌ خفيفٌ...
بل يُناجي الذئبَ، يسألُه النزالَ:
تعال ياابن الكلب نَقرَعُ طبْلَ
هذا الليل حتى نوقظ الموتى. فإنَّ
الكُرْدَ يقتربون من نار الحقيقة،
ثم يحترقون مثل فراشة الشُعَراء...

يعرفُ مايريد من المعاني. كُلُّها
عَبَثٌ. وللكلمات حيلتُها لصيد نقيضها،
عبثاً. يفضّ بكارة الكلمات ثم يعيدها
بكراً إلى قاموسه. ويَسُوسُ خَيْلَ
الأبجدية كالخراف إلى مكيدته، ويحلقُ
عانَةَ اللّغةِ: انتقمتُ من الغياب.
فعَلتُ مافعل الضبابُ بإخوتي.
وشَوَيْتُ قلبي كالطريدة. لن أكون
كما أريد. ولن أحبَّ الأرض أكثر
أو أقلَّ من القصيدة. ليس
للكرديِّ إلاّ الريح تسكنُهُ ويسكنُها.
وتُدْمِنُهُ ويُدْمِنُها، لينجوَ من
صفات الأرض والأشياء...

كان يخاطب المجهولَ: ياابني الحُرّ!
ياكبش المتاه السرمديّ. إذا رأيتَ

أباك مشنوقاً فلا تُنزلهُ عن حبل
السماء، ولاتُكَفّنْهُ بقطن نشيدك
الرَّعَويِّ. لاتدفنه ياابني، فالرياحُ
وصيَّةُ الكرديِّ للكرديِّ في منفاهُ،
ياابني... والنسورُ كثيرةٌ حولي
وحولك في الأناضول الفسيح
جنازتي سريَّةٌ رمزيّة، فَخُذِ الهباءَ
إلى مصائره، وجرَّ سماءك الأولى
إلى قاموسك السحريِّ. واحذرْ
لدْغةَ الأمَلِ الجريح، فانه وَحْشٌ
خرافيَ. وأنت الآن... أنت الآن
حُرّ، ياابن نفسِكَ، أنت حُرٌّ
من أبيك ولعنة الأسماء...

باللغة انتصَرْتَ على الهُوِيَّةِ،
قُلتُ للكرديِّ، باللغة انتقمتَ
من الغيابِ
فقال: لن أمضي إلى الصحراء
قُلتُ: ولا أنا...
ونظرت نحو الريح
- عِمْتَ مساءً
- عمتَ مساءً!

الترجمات

الأعجوبة النقية

الطاهر بن جلون

"أغنية الأطفال الغاضبين"
سليم بركات يضع كتابة حرة ومجنونة وخطرة في خدمة معرض عجيب من الشخصيات
"هاته عاليا... هاتِ النفير على آخره"

الواقعية مستحيلة. حاولوا وصف ضيعة من الشمال السوري وستدركون أن ليس سوى طريقة واحدة لتصوير هذا الواقع هي تجاوزه, ابتكاره بفضل هوى الطفولة وقسوة مراهقة وحشية.
إن رواية سليم بركات - الكردي الذي عاش حتى عام 1971 في شمالي سوريا - أعجوبة نقية. مفاجأة الأدب العربي الشاب الذي يتطلع إلى قطيعة مع الرواية السوسيولوجية "الملتزمة".
سليم بركات الذي يقص هنا فترة مراهقته في سنوات الخمسينيات هو أفضل من أن يكون شاهد عصر. لقد انحاز إلى جانب السخرية والهذيان والأعاجيب اليومية كما هي سائدة على أرض محروقة, بلد يسير على غير هدى حيث يعيث بوليس سياسي وجيش قادم من العصر الحجري.
يوضح الراوي أن "عناصر الجيش يأكلون أفاع حية وكلاباً وعقارب". وجميع الناس يجدون في ذلك أمراً طبيعياً. يجب القول إن الطبيعي في هذه المدينة التي لاتحمل اسماً غريب بما فيه الكفاية.
هناك أيضاً مجنون القرية الذي لابد منه والذي يشتم الغيوم والمارة: "تحملون خصياتكم إلى البلدية ليكتبوا عليها محاضر الضبط". تفو على مؤخراتكم". كشومشو, شخصية أخرى مجنونة أيضاً ومحيرة أكثر, يقدم نفسه على أنه "مخلوق جهنمي". سيفي حارسة الجداول الوهمية. "قزو" عتال يتجول متوهماً أنه يحمل أكياساً على ظهره, العم الصوفي يتنبأ بظهور كوكب باكٍ ويعتقد أن "التعب نعمة للمؤمن". باسيل, الفران الأعور الذي يمضي معظم وقته في لعب الورق مهملاً زوجته "لامو" التي تمنح نفسها للأجير. خانو, "المستديرة في البياض المستدير" تضع بلوغ الأطفال على المحك. ابن حجي كفر "مسؤول الضحك على الأرض". يعقوبو, المتسول الفأفاء, لديه عضو طويل بحيث يلف به خصره. "بيري" الحرامي الذي لايقف في وجهه شيء, لاالرمل ولاالهواء فهو يسرق كل شيء. أمينة, القهرمانة, ملكة حقيقية. جعفر, ملك اليانصيب, يمسح الأرقام لئلا يربح أحد. مارغو, الممرضة المهووسة بالجنس: "لم يكن الناس يذهبون إلى المشفى للعلاج وإنما للقاء مارغو". حسينو الذي يجمع صور النساء العاريات وبغدي الأحدب كواء الثياب يأتي إليه للتفرج عليها.

تهديد

كل هذه الشخصيات تعيش ضمن فضاء صحراوي يخيم عليه تهديد: عودة ميرو, ليس الرسام, ولكن الدكتاتور الكبير الذي يسلخ البشر ليلبس جلودهم. إنه يعيش في مكان ما مع أكباش عملاقة.

الناس يرتلون مدائح الخراب تجنباً لمجيئه ويراقبون الديكة, لأن "هياجهم يشير إلى قرب وصول ميرو".
لاشيء طبيعي, ولاحتى مقبرة تويز, هناك حيث يجتمع الأموات منذ آلاف السنين حول قِدْر موضوعة على نار هادئة. يجري هذا في الشمال. ولكن الشمال بأسره امتحان مخلوق بالصدفة.
إنها قسوة لايمكن للمرء أن يفعل شيئاً إزاءها. أمام كل هذه اللعنات, يعترف الراوي الشاب "سلو" الذي يتأهب للعب دور الرجل: "ولأننا هكذا, لأننا جزء من لهاث الشمال الأبدي, وأبناء آباءٍ انحسرت جباههم تحت مطارق الحكومات فلم يعودوا يأبهون أن يرونا هكذا".
هؤلاء الأطفال الغاضبون الأشرار عديمو الشفقة لايطالبون لابالبراءة ولا بالظروف المخففة. ترمي بهم الأمهات إلى الطريق ليتعلموا مبكراً أن "الحياة ليست هدية".
العنف هو صيغة تعبيرهم. يتدبرون أمورهم ويكرسونها فيما بينهم وضد الآخرين. وكما يقولون: "كنا نزوّق النص ونمهره بحافر الحمار".
يكشف سلو قناعه في نهاية الرواية: "سلو الآن رجل. سلو, إنه أنا الرجل الصغير الهارب دائماً. المدقق المتفحص في الحسابات الكبرى للشمال".
يصمم هو ورفاقه على رفض مجيء ميرو وربما على "النهوض بالعالم العربي إلى السدّة التي انزلق عنها".
رواية بارعة ومترعة بالشعر رغم كل هذا العنف.
سليم بركات ينتمي إلى ذلك الجيل من الكتاب العرب الذين أسسوا لزوال الوهم كقيمة وللوضوح كمطلب. إنه لايروي الحكايات. والشاعر ليس في خدمة أي أمير. زمن الهجاء والبلاغة قد ولى.
ولم يبق سوى سحر الكتابة الحرة, مجنونة وخطرة.
يعرف سليم بركات أن لامنقذ سوى الكلمات، وعلى الأقل لإنقاذ أشيائه, تلك التي يبتلعها الشمال أو يلفظها باتجاه الجحيم.
رواية مدهشة (مترجمة بإتقان، ترجمها من العربية إلى الفرنسية: فرانسوا زبال) تذكرنا عبر بعض صورها برائعة المكسيكي خوان رولفو (بيدرو بارامو).

الترجمة عن الفرنسية: إبراهيم فرحان خليل

*** ملحوظة : فهم بن جلون (وربما فرانسوا زبال من قبله) من عبارة (سيفي حارسة الجداول الوهمية) أن كلمة "جداول" هنا تعني "دفاتر وسجلات registres"، في حين أن سليم يقصد بها ـ وكما هو واضح من سياق النص الأصلي ـ مجاري المياه. المترجم.**

شتيفان فايدنر

نموذج طفولة كردية
الاحتواء الجمالي للرعب لدى سليم بركات

الطّفولة والشّباب المسكوكان من قبل العنف والفوضى، يُظهران، إنْ كان الاشتغال عليهما وامتثالهما جماليّاً ممكناً بحال من الأحوال، تطرّفات كتابة سيريّة. نثر الكردي المنتمي إلى سوريّا سليم بركات يقع في هذه الخانة. إنّه لايوصف ولايُشار به للقرّاء الحسّاسين، حيث الأطفال الصّغار الذين يتمّ الحكي عنهم، ساديّون كبار. يذبّحون الحيوانات مجموعة تلو أخرى، القنافذ على سبيل المثال: "درعها الشوكي كان يصعّب الامساك بها. لهذا أعددنا للأمر وأخذنا القباقيب معنا، تلك التي وضعناها في أرجلنا كي ندعسها بها. حين كان الضغط يشتدّ جدّاً على القنفذ، فإنّه كان يمدّ برأسه من تحت الدرع الشوكي. في هذه اللّحظة لم نكن بحاجة إلاّ إلى سكّين حادّة. بعد الذّبح كان الجلد الشوكي يتراخى. عندها كنّا نشقّ الجلد فوق البطن ونقشّر القنفذ مثل موزة".

هكذا يقرأ المرء- ولايمكنه أن ينسى ما قرأ بعد ذلك - في سيرة الطّفولة لسليم بركات "الجندب الحديديّ" (1995). الطفولة المغتصَبة يتمّ الثأر لها بإراقة دماء كائنات خرساء لاحصر لها. لكنّ هذا العنف الفظّ الذي لايحتمله القارىء أكثر، وإن بدا الأمر شاذاً، يملك شعريّة شديدة في العديد من مواضع الكتاب. القسم الثاني من هذه السيرة، الذي هو مستقلّ بذاته بالتّمام، تجري أحداثه أيضاً في القامشلي، هذه المدينة بطابعها الكرديّ في شمالي شرق سوريّا. مرحلة شباب الكاتب المولود سنة 1951 موسومة بالانقلابات المتجدّدة التي كانت تهزّ استقرار سوريّا في سنوات الخمسينات وبدايات الستّينات، وأيضاً بالاحتقار المتعاقب للأنظمة كلّها للكرد. لكن الكرد أيضاً يحتقرون سلطة الدّولة وممثّليها. معلم الرّياضة الذي ينتمي إلى الحزب الحاكم في الوقت الحاضر، يسبّ التلامذة بـ "أطفال القحبة". بعدئذ يأتي الانقلاب التالي، وفجأة يكون المعلّم في الحزب الخاطىء: الأمّهات يسرن بسكر وعربدة باخوسيّة أمام منزله، يجرجرنه فوق الشارع ويعاملنه ليس بتحشّم أقلّ من تحشّم أطفالهنّ مع الحيوانات. الفوضى تامّة. وحين لايحدث انقلاب بعد ذلك لمدّة سنة، فإنّ السكّان يتملّكهم الخوف بحقّ. لأنّ الهدوء والسّلام هما بداية النّهاية: بعد خمسين سنة من السّلام، بحسب الخرافات المسيطرة، يأتي ميرو، وهو راع ينتمي إلى زمن خراب العالم، بقطيع من"الكباش الشيطانيّة"، وهي بدورها تودي بالبلاد. عالم مقلوب: الخوف من السّلام هو الأكبر من بين كلّ المخاوف الأخرى.

فوق ذلك فإنّ الجوّ في حكاية مرحلة الشّباب هذه ليس ضاغطاً كما في القسم الأوّل من السّيرة الذي موضوعه الطّفولة. بين كلّ ذلك العنف فإنّ فكاهيّة غرائبيّة تنبثق دائماً من جديد ممتنّة لزاوية النّظر الشبابيّة التي يتمّ بتواصل القصّ من خلالها. المستشفى الوطني على سبيل المثال، تقف أمامه ممرّضة متوحّشة شبقة، والمفتاح إلى هذا المستشفى الفاسد هو أوعية عيّنة البول التي على المرضى والأصحّاء على السّواء أن يعبّئوها، إن أملوا أن يدخلوا هذا المبنى. يتمّ القصّ بمعزل

عن أيّ تفكر ومن مسافة قريبة بحيث التفاصيل الأدقّ تظهر واضحة وقابلة للقبض عليها. هنا تكفي لأجل عربدة وقصف بضعة بطيخات، والأصدقاء في النّهاية يتدحرجون وينزلقون على بقعة وحليّة من الغبار وعصارة البطيخ، إلى أن "طنّت ذبابات سوداء وزرقاء في شعرهم الدّبق، ذبابات زحفت خارجة من شقوق الأرض بعد أن شمّت الرائحة الحلوة". مقاطع كهذه تمنح الكتاب حسيّة خشنة كبيرة قلما يوجد، في الأدب العربي المعاصر وفي آداب أخرى أيضاً، لها نظير. وحيثُ أنّ موضوع حكاية مرحلة الشّباب هذه ليس إعادة قصّ تدرّج وتطوّر البطل، وحيث لاتقف الأنا التي تقصّ في الواجهة، فإنّ الحكاية تُعوّض وتثاب بهذه الحسيّة وبها يُساهم في الأصالة المنعشة لهذه السّيرة. هذا وعلى أمل أن يكون بمكنة المرء قريباً أن يقرأ المزيد بالألمانيّة من نتاج سليم بركات الذي كتب عدّة روايات دكناء - فتانة.

الترجمة عن الألمانيّة: عبدالرحمن عفيف

تعالج المقالة كتاب سليم بركات "هاته عاليا، هاتِ النّفير على آخره..! سيرة الصّبا".
المقالة مترجمة من كتاب الكاتب الألماني شتيفان فايدنر تحت عنوان: Orient Erlesener - الشّرق المختار". وهو صادر سنة 2002 في فيينا.

إيفا ماخوت - مندتسكا

الحبكة الكردية في كتابات سليم بركات

غالباً ما يعود الكتاب العرب المعاصرون، خصوصاً، في النصف الثاني من القرن العشرين، إلى فترة الطفولة، ويكتبون عن أنفسهم برغبة. يتجلى هذا المنحى في أعمالهم الأدبية المكتوبة بأسلوب السيرة الذاتية. تحتوي هذه الأعمال على ذكريات مصاغة بأسلوب أدبي، يحتفظ بمسافة بين الراوي - السارد وبطل الرواية أو القصة، عادة، بهيئة شخص واحد، من جهة والمؤلف من جهة ثانية. رغم أن العالم المعروض يخضع لخيال الكاتب وفنتازينه إلا أنه على الأغلب، يبقى محافظاً على كثير من الملامح الواقعية التي عايشها الكاتب أو تطابق معها في فترة الطفولة والشباب. ومن هنا يمكننا القول: إن هذه السيرة الذاتية هي نوع من أدب الواقع الذي نلمس فيها ومن خلالها معرفة عميقة بالقضايا والظواهر المطروحة.

نقطة الانطلاق لتطور الحدث هو الشعور بالانتماء الذاتي الاجتماعي لدى البطل - الأبطال النابع عن تماثلهم مع محيطهم الخاص. هؤلاء المؤلفون تجمعهم العربية باعتبارها اللغة التي درجوا على التكلم والكتابة بها عادة، لكنهم غالباً ما يتمايزون أو يختلفون بثقافتهم العرقية التي ينحدرون منها. إن مصدر التوتر، مثلاً، في "نجوم أريحا" للكاتبة ليانا بدر، نابع من مأساة اللاجئين الفلسطينيين المنسلخين عن جذورهم، وفي رواية "ذاكرة الماء" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج، نرى المآسي نابعة من التطرف الديني الذي اجتاح الجزائر في تسعينيات القرن الماضي متمثلاً بالأعمال الإرهابية. الفتية في قصة "حجارة بوبيلو" لأدوارد الخراط و"عزيزي السيد كواباتا" لرشيد الضعيف، ينمون ويترعرعون أطفالاً في مناطق الأقليات المسيحية في بلدانهم. الأول من مصر، والثاني من لبنان.

مؤلف "السّيرتان" رواية السيرة الذاتية في جزئيها: "الجندب الحديدي"، و"هاته عالياً، هات النفير على آخره" هو سليم بركات، السوري الجنسية، الكردي الأصل الذي يخصص رواية تحكي قصة ولد ينشأ ويترعرع في شمال سوريا ويبقى حتى آخر صفحات الرواية مجهول الاسم. يترعرع هذا الولد في وسط متعدد الثقافات والأعراق، ويشعر كأنه سمكة في الماء، حتى أنه يعرف من هو، الأمر الذي يحرره من المشاكل المرتبطة بالهوية. مع ذلك فهو منذ نعومة أظفاره يتماثل غريزياً مع بيئته، الكائنة عند الحدود السورية- التركية، المتعددة القوميات والمذاهب. غالباً ما تسمى هذه المناطق في الرواية بالشمالية أو الشمال وتبدو منطقة غير واضحة المعالم والحدود، لكن من يسكن في هذ الشمال؟

مواطنية الشمال

تاريخ الشمال في رواية بركات يعود إلى أعماق التاريخ القديم الذي نجد صداه في الوقت الحاضر، وقرى الشمال المترامية في الجغرافيا تشترك جميعاً بنفس المحاصيل والثمار وكذلك العادات، بدءاً من الآشوريين وانتهاء بالأكراد والإيزيديين، حسب رواية سليم بركات. و"كانت القرى الآشورية لاتبارى في زراعة الكروم، أما القرى الكردية واليزيدية فلا تُبارى في الرعي

وتربية الدواجن، وفي بعض المزروعات الصغيرة كالقثاء والقطن. ولم يكن كلُ هذا لافتاً للنظر قياساً إلى غرابة اليزيديين. كنا أطفالاً آنئذ، لايعنينا التاريخُ الذي يصنف اليزيديين فرقةً باطنية، لايعنينا منشأهم، أو دورُ بريطانيا في صنعهم أقلية من أقليات الشرق كما اعتادت أن تفعل بعالمنا الغارق في ماضيه حتى الاختناق، أو الراكن إلى الرضا حتى الاختناق. كنا ما بين مستغرب أو مندهش، آنئذ، بأولئك الرجال الذين يضفرون جدائلهم كالنساء، ويُرخون شواربهم الكثة فلا تبين شفاههم. كانوا لايستحمون، يقدسون الملك الطاووس، أي الشيطان الأكبر كما يقولون"1

في هذه الرواية يبدو كيف تعيش ثلاث أقليات وجماعات على الرغم من نقاط التشابه المشتركة بينهم، إلا أنها تمارس عاداتها وطقوسها بشكل مستقل تماما. في الشمال كانت تسكن أقلية يهودية كذلك، والشباب كانوا معجبين بجمال الفتيات اليهوديات الواتي اشتهرن بجدل شعورهن حتى خصورهن. تعيش الأقليات جنبا إلى جنب في محيطها العربي وغير العربي. في هذا المحيط، يتميز البدو بحفاظهم على نمط حياتهم القديمة بحيث يبدو من الصعب عليهم أن ينصهروا في الحياة المعاصرة. يصف ذلك سليم بركات بخفة ذكية حيث يقول: "ليس سقوط حكومة مانراه؛ لا، ليس صعود حكومة. بل البدو يهجمون على سينما شهرزاد. كان البدو يقتحمون المدينة من كل الجهات. بدو راجلون، وبدو في عربات تجرها البغال، وبدو في شاحنات كبيرة. بدو إذ ينفضون الغبار عن ثيابهم تعلو غيمة صفراء على طول الطرق وعرضها، ولربما غطت المدينة ليومين".2

البدو يمثلون مجموعة أثنية أخرى، قد نشأ وتربّى في جوارها الفتى - بطل الرواية الذي يقطن مع آخرين في تلك المنطقة المسماة بالشمال. في هذه المنطقة بالذات تمر الحدود الدولية المشتركة بين سوريا وتركيا، تلك التي رسمت من قبل الإنكليز، لكن السكان المحليين لايعترفون بها، بل أنهم ينظرون إليها كخط وهمي على الرمل، يسهل تجاوزه. من هنا تراهم يشعرون برابطة مع سكان الجهة الأخرى المقابلة من الحدود، خصوصاً مع الأكراد أبناء الشعب الواحد.

عن هذه الأمور والصعاب وتلكم الموزائيكا الأثنية والروابط المتعددة المتشعبة التي تجمع الأكراد ببعضهم وبسواهم، بغض النظر عن الحدود الدولية القائمة (الوهمية بالنسبة لهم) وبعد مرور سنوات، يجري التكلم - الكتابة، بشكل شاعري جميل وأخاذ وبطريقة العارف المجرب المعايش لتلك الحياة. ثمة حركة متواصلة تجري في منطقة الحدود، يسجلها سليم بركات في روايته على أنها خروج على القانون أو أنها غير شرعية.

نقرأ في "الجندب الحديدي": مدينتنا على تخوم تركيا. بيننا وبينها خط مديد من الأسلاك الشائكة، لكنه لايثنينا عن عزمنا على دخول بلاد لانعرفها... وندخل تركيا عبر دغل صغير من أشجار الكينا والعليق. يقول لنا دليلنا الصغير مثلنا (12 سنة) إنه يعرف مكان الألغام، والأتراك لايعرفون كيف ينصبونها جيداً. ويقول دليلنا الصغير: إذا وطأتم مكاناً ليّناً، وسمعتم صوت طرطقة ضعيفة فهناك لغم. وإذا وطأتم لغماً فلاتتحركوا قط، وأنا كفيل بالباقي... وندخل ماردين، مدينة الزبيب ومشتقات العنب. نبادل الناس هناك التمر بالتبغ (لا نخلَ في تركيا، وكيلو التمر يساوي خمس علب من التبغ الفاخر). ونبيع التبغ، حين نعود، إلى البقالين بسعر بخس".3

الحدود لاتشكل في الواقع العملي وفي تلك المناطق التي يعرف الناس فيها بعضهم بعضاً، حاجزا أمام التجارة الصغيرة أو الكبيرة ولاأمام الحب والجريمة أو الأعمال غير المشروعة. غير أن الشعور الحي الجاري في العروق بالانتماء المشترك مع سكان الجهة المقابلة من الحدود، يجعل العالم الذي ينتمي إليه البطل أكثر رسوخاً وغنىً وتنوعاً وإثارةً. وعليه، فهو كردي يحاول مواصلة حياته على أرض مشتركة مثله كمثل الآشوريين والأيزيديين والبدو والغجر والسوريين والأتراك. فالجميع ينتمون بشكل رمزي إلى موطن أو مواطنة الشمال.

التقاليد والأساطير المشتركة

في روايات بركات التي اطلعت عليها حتى الآن (حتى2002) تمر شخصيات متعددة لكننا لانستطيع في الغالب الأعم، أن نفرز انتماءاتها بسرعة. يعني من الصعب أن نضعها كلها في سلة واحدة، وعرف واحد، ونغلق عليها نوافذ التلاقح أو التداخل.

لاندري، مثلاً، إلى أي مدى تجري الحدوثات المرنة أو القلقة في البيئة الكردية، التي ينتمي إليها البطل، وإلى أي مدى تتم خارجه. هذه الأحداث تتم، على الغالب، في المدينة التي وصلها مع أقرانه فتى حرك وشقي. على أن هذه المدينة بكافة مكوناتها الأثنية تعيش في حالة فقر يسودها العنف والعدوانية، كما يرى (نزار آغري)، في حديثه عن "السيرتين"، بأن الطفولة تتفتح على العنف الذي يسمم كل شيء حوله. تبدو الطفولة للوهلة الأولى زهرة بريئة، وهي تبسط نفسها تمتص الغبار، أول مايراه هو مقطع من أرض تدعى الشمال، وهي جغرافيا متمردة على حركة الكواكب، هنا يبدأ الطفل طفولته طبقاً لقانون قوة مكتوبة في روحه، وفي قرى الشمال.4

في العالم المحيط بالفتى ثمة مكان للسرقة والقتل واغتصاب الفتيات والنساء، وللخاطف مكانه كذلك، مكان للرحمة والفتك، للصداقة والخيانة، للحب الحقيقي والآخر المجاني، للتطفل والجدية، للرجولة ونقيضها للكرامة وانعدامها.

بركات في سيرته الذاتية يكتب بشكل طافح ومعبر عن تلك الأمور، عن تجربة الفتى الذي استطاع أن يواجه كل تلك الصعاب المحيطة به. يصف عالمه بكل تعقيداته وتناقضاته وغرائبيته ورحمته وقسوته، بدون رأفة أو مهادنة. يعود بعد سنوات إلى هذا العالم ليحدثنا عنه بأسلوب شاعري أخاذ. بالرغم من معاناة الفتى ومتاعبه التي أثقلت كاهله، إلا أنه تمكن من النظر إليه بموضوعية، ربما لأن هذا العالم له حياة يومية كائنة خارج نطاق العنف الذي عايشه الفتى كذلك.

تمر غاليري الشخصيات عبر مشاهد اجتماعية متعددة، من ضمنها شخصيات ومواقف غريبة. من بينها شخصية شيخ ضرير له زوجتان متسولتان لاتكفان عن المشاجرة والملاسنة فيما بينهما، لربما بسبب الحرفة، بينما يقوم الزوج بإنفاق ما تجمعه الزوجتان من صدقات الناس على بطاقات السينما: له ولأطفال الحارة. عاهته البصرية لاتمنعه من التمتع الذهني والحسي، لأنه يتعرف على أحداث الفيلم من المحيطين به في السينما.

ثمة شيء آخر ملفت للإنتباه يتمثل في تنافس شخصين مرشحين لمنصب إمام في جامع مبنيّ حديثاً. لكل منهما أنصاره ومعارضوه، بحيث يصبح جو المحلة ساخناً بسبب الصراع بين المتنافسين. يشغل الدين مكانة هامة في حياة المدينة، ولذا فالجامع شيء ضروري جداً.

وكل ذلك لايمنعنا من ملاحظة أن ما يسمى "بالإسلام الشعبي" له أهمية كذلك، خصوصاً فيما يتعلق بجانبه المرتبط بالأوساط الصوفية بغض النظر عن درجاتها المتفاوتة في التصوف وبالمعرفة التي تتسرب منها إلى عامة الناس.

رؤساء المحافل الصوفية، أناس مؤمنون وشيوخ محترمون يقومون بالتعاون مع مريديهم باستقطاب الناس لطقس الذكر، حيث يمكنهم سماع الصلوات، والشعر وصوت الطبول، ويصبحون جزءاً من المشهد المذكور، خاصة وأن المصلين يتأرجحون بمصاحبة الموسيقى. البعض منهم قد يبلغ نشوة تصله إلى الوجد فيغيب عندها عن الوعي. هذه الطقوس تتزايد في أيام البرد عندما يشتد الجوع، وهذا ما يوحي لنا بأن تلك الصلوات تمارس لإبعاد شبح الكارثة المحتملة. المتصوفة في رواية سليم بركات يساعدون الناس عملياً أيضاً، أي في حياتهم اليومية، وقت الأزمات خصوصاً، فهم يوزعون عليهم خبز الشعير المتيبس حتى أن المرء لايشعر بطعمه لكنه نوع مفيد من الطعام.

يبدو لنا أن ثيمة التصوف وأجوائه في قصص بركات تمثل قطباً مضاداً للعنف والقوة والقسوة لأنها تتمثل بحب العالم، والصداقة ما بين الناس والتأمل وهي شعارات الصوفيين.

يخلق المتصوفة في المدينة جواً خاصاً مفعماً بالشعر. هم يبحثون في العالم المحيط عن الرموز والإشارات الميتافيزيقية للوجود، من ثم يهدون الناس إليها وبهذه الطريقة يرفعونهم عن الإحساس ببؤس الحياة.

كتب بركات حول ذلك قائلاً: "إسمه" الصوفي" هكذا عرفناه، ونسينا اسمه الحقيقي. لاتعتريه حمّى "العلامات الكبيرة" إلا في الربيع. لثلاثة أشهر في السنة يقرأ السجلّ المفتوحَ وسع الأفق، يقرأ الحيوانات، وخطى البشر، والغيوم، ومواعيد النجمة الباكية قرب نجمة الصباح. "واكبدي". يهمس لنفسه بصوت عال. "واكبدي". خرافنا تتكلم في الليل بكلام الإنسان. تظهر النجمة الباكية وتختفي من غير أن يراها أحد"5

لقد جذب التصوف سكان الشمال إلى هذا الشكل من أنماط الحياة الذي يختلف كلياً عن نمط حياتهم السابق. إلى جانب ممارسات الصوفية، كان الناس يمتحون من عالم الأسطورة والحكاية الذي أثر بالطبع على عالم الطفولة بالذات. كان الأطفال يخافون من شخصية أسطورية خرافية تظهر عند غروب الشمس بصحبة خرفان من الجن يهاجمون الأرض مهددين الأمن والرخاء بين الفترة والأخرى.

في جو المتناقضات والمخاوف والقلق والمصاعب اليومية المحيطة بسكان الشمال، هناك ثمة حالة تخفف من وطأة المعاناة والخوف، تتمثل بالأعياد والأفراح. كانوا ينتظرون وقت الحصاد ودرس القمح، بفرح لايوصف. في هذا الوقت كانت تقام المهرجانات في وليمة كرنفالية ضخمة وسط سكان المنطقة، يتم فيها سلق القمح ويحضر البرغل كذلك. الفرح الأكبر كان يتم لدى الأعراس التي تستمر لسبعة أيام. عدا ذلك كانت هناك أعياد أخرى كثيرة ليست دينية أو طقسية فقط. وعليه فسكان الشمال المار ذكرهم يعرفون كيف يفرحون. لم تكن مدينة الفتى إذن تنتمي فقط إلى هذه الفئة العرقية أو تلك فقط، وإنما هي جزء من كيان وطني عام. ومن هنا فالفتى يعيش في ظل هاتين الفكرتين دون تناقض داخلي على ما يبدو، إذا ما استثنينا معاناته كفرد ذي انتماء محدد. يصف لنا المؤلف تلك الأعياد والمناسبات بإسهاب لايخلو من النقد المعلن والمبطن الموجه إلى

المنافقين والدجالين وذوي النفوس الضعيفة، أو أولئك الذين يسعون للتسلق السريع أوالحفاظ على مواقعهم. نقرأ على سبيل المثال: "أعياد لامناسبات لها، نضيع فيها حقائبنا المدرسية من كثرة الركض وراء معلمين يزداد وهج حناجرهم كلما اقتربوا من السراي. أعياد للأعياد، ومناسبات للمناسبات. وفي كل هذه التعاقبات المتصلة يقدم بَغْدي وصلة مسرحية، بمساعدة شريكه إبراهيم، بائع النُقل،(أي بائع بذور البطيخ، وفستق العبيد، والفستق الحلبي، والحُمّص، والبندق، إلخ). وإبراهيم يقف بعربته المزركشة ذات العجلتين أمام دكان بَغْدي معظم أحيان النهار، كانا يتداولان، أبداً في مسرحهما الذي لايتعدى دورين: دور المستعمر وهو للأحدب، والمناضل، وهو لبائع النُقل. إنهما يحفظان دوريهما الأبديين عن ظهر قلب، لكنهما يتجادلان في التفاصيل"6

تظل المناسبات والأعياد الوطنية شيئاً مشتركاً للجميع. سوى أن هذا الفتى المليء بالنقد والتهكم يمر في طريقه من الأقلية التي ينتمي إليها إلى مساحة أرحب متمثلة بالانتماء الوطني العام، وبهذا فهو حامل وعييْن وشعوريْن معاً، بحكم الضرورة.

ينمو بطل الرواية ويتغير، فتستحوذ المشاعر والعواطف على حيز مهم في كيانه. عموماً، هناك عادة أو تقليد شائع لدى سكان الشمال والعرب والشرقيين عموماً، يتمثل باختيار الأهل زوجة للابن. وهذه المسألة، لم تعد في واقع الحال اليوم، عرفاً أو قاعدة لامحيد عنهما وسط الفتيان أو الشبان الراغبين بالزواج. سوى أن بعضهم يحاول الوصول إلى الحبيبة، لكنه غالباً ما يفشل في تحقيق مسعاه وحلمه، بسبب العادات والتقاليد السائدة. فعندما يجتاز البطل"دينو" مصاعب ومعوقات الحياة والدراسة ويصبح معلماً، من أجل أن يتساوى اجتماعياً مع محبوبته، كان يظن أن حلمه سيتحقق بسهولة، خاصة وأنه أصبح ذا مكانة في محيطه وذا استقلالية اقتصادية، يرفض أبوها زواجها منه.

ثمة فتى آخر يحلم بالزواج من إبنة عمه وكله أمل بالموافقة على زواجه بمساعدة التقاليد، يظهر فجأة أمامه عائق آخر لم يحسب له حساباً، هو من صنيع العادات أيضاً: لقد اتضح فيما بعد أنهما رضعا من ثدي واحد، لذا لايجوز زواجهما من بعض، لأن زواجه منها في هذه الحالة يجعله مارقاً وشاذاً ناهيك عن كون هذا الزواج في عرف الحرام على الصعيد الإسلامي.

يسلط المؤلف الضوء على بعض العادات في أوساط الشباب وكيف تراهم يتصرفون في فترة المراهقة إزاء الفتيات. هناك طرق عديدة لإبهار الفتيات يقوم بها الشباب، منها أن البعض يقفون أمام مدرسة البنات ويفتكرون طرقاً وأساليب متعددة، وأحياناً مضحكة، لإبهارهن. وإن غابت الفكرة، ترى أحدهم يسأل الآخر عن الطريقة. الملاحظ أن المؤلف لم يترك حتى مثل هذه الأمور دون اقتناصها، بحيث أصبحت "السيرنان" مرنة إلى حد استيعاب سيرة الشمال من خلال تتبع سيرة الفتى.

"إذاً، علينا أن نعرض مقدراتنا الخاصة، يقولها واحدنا للآخر، ثم يستدرك: ما هي مقدراتنا الخاصة؟ ليست لدينا - حقا- أية مقدرة مهذبة للفت أنظار الفتيات. سكاكيننا التي تحت القمصان؟ لا، ليست للعرض. مهارتنا في استدراج الدجاج بحبوب العدس لسرقتها؟ لا، ليست للعرض. أقنعتنا المخيفة المصنوعة من الكتان والخيش؟ لا، ليست للعرض. سرعتنا في خلع القطع النحاسية

من السيارات لبيعها؟ لا، ليست للعرض (...) جساراتنا بين المقابر ليلاً، وإقلاقنا للموتى؟ لا، ليست للعرض. وتعترينا نوبة تتفتح فيها فظاظات أرواحنا، فالخاسر خاسر: علينا وعليهن إذاً"7

التأملات المرة لايمكنها أن تغير في الأمر شيئاً، لكنها أسعفتنا ببعض التفاصيل في إغناء معلوماتنا عن طبيعة حياة الفتيان في تلك المنطقة وما شابهها. فبالإضافة إلى رتابتها وسقمها، فإنها تدفع سكانها للقيام بتصرفات قد لاتكون مقنعة أو مرضية لهم في النهاية. إلا أنها تعبر دون شك عن مرحلة انتقالية في حياة الفتوة. فقد يعني بأن هؤلاء الفتية القاطنين في الشمال وهم في طريقهم للبلوغ يرتكبون ما يرتكبون. لذا نرى بأن الفتى (بطل السيرتين) الكردي المغاير المتمايز عما يحيطه، مستعد للعمل الشاق وللبحث عن أسلوبه الخاص في الحياة، بوسائل شتى، منها مثلاً طريق الإتصال بالحكيم الصوفي.

في عالم سليم بركات المكتوب يشكل الانتماء للجماعة قيمة عليا، يعبر عنها وفق اعتبارات، منها: رابطة الإحساس المشترك، التضامن بين أفراد الجماعة، السعي لتكوين مواقف مشتركة وسط الجماعة، المسئولية المشتركة والتناغم الاجتماعي. فالجماعة تفهم على أنها كيان بدني وغريزي أو طبيعي 8

من هنا فالجماعية أو الجماعة تظهر في خلفية كل الأحداث وطريقة تفكير الأبطال وهي أساس للطبيعة الذاتية أو الشعور الجماعي المشترك. رغم ذلك، إلا أن سليم بركات يقدم بطله من منظور فردي له مواصفات الفردانية. أي من خلال تفكيره وسلوكه في الواقع. الأمر الذي يسمح له بأن يكون واقعيا أو مشمولاً بعرف الواقعية في قصته الآنفة الذكر.

"الصفة الجوهرية في الفكرة الفردية هي اقتناص الحياة الاجتماعية كنتيجة لتفاعل الأفراد الذين يشكلون كيانات مستقلة. فالفرد مسؤول عن نفسه، وهو الذي يحدد ما هو صالح له أو طالح،، بعبارة أخرى إنه يتعرف بنفسه على الخير والشر. يستند في علاقاته مع الآخرين على التبادل، التعاون أو التنافس وهذا لاينفي وجود مشاعر تعاطف أو نفور"9

رواية بركات تتخذ مكاناً وسطاً بين روح الجماعية والفردانية، باعتبارها قصة واقعية. فالبطل هو ممثل لجماعته الأثنية من جهة، وهو شخصية إنسانية فريدة وغنية. هذه الجماعية النابعة من أهمية التقاليد العقلية تصطدم في هذا العمل بالفردانية المنبثقة من شخصية الفتى غير العادية وغير المستكينة بل حتى المنتفضة على بعض التقاليد والأعراف التقليدية. لذا فمثل هذه الطبيعة يمكنها أن تمنحنا شخصية ثرة، غير تقليدية، تحفز أو تثير اهتمام القارىء.

أن تكون كردياً في الشمال

رواية بركات في جوهرها عبارة عن تحليل أدبي، وبسبب جمالية لغتها، فهي تحليل شعري للانتماء الكردي المركب. لشخصية مزدوجة إن لم تكن متعددة. فمثلما ذكرنا، يشعر الفتى بأنه مواطن مدينة أو منطقة جغرافية، لكنه في الوقت نفسه، ينتمي إلى جماعة أثنية كردية لها خصوصيتها، ومن مفارقات ومتناقضات الحياة، فهي أقلية وأكثرية في نفس الوقت. لكن كيف؟

يشكل الأكراد أقلية في جميع البلدان التي يسكنونها، رغم أنهم شعب عريق ويبلغ تعداده عشرات الملايين. هم أقلية في سوريا، رغم أن بركات لايحدد المنطقة الجغرافية بالضبط، فكونهم أقلية يحدد وضعهم كشعب.
نقرأ في "السيرتين" مايلي: "تضيق الطفولة، وتضيق البداية: بدأت أعي شيئاً جديداً لم يكن في الحسبان، عنيف وصارخ: أنت كردي. الأكراد خطرون. ممنوع أن تتحدث بالكردية في المدرسة. هذا جديد، لأنك تعرف أن ثلاثة أرباع هذه المدينة المتاخمة لجبال طوروس هم أكراد"10
في ضوء هذا الاعتراف نصبح أمام منطق مختل يُعبّر عنه الفتى حينما يستغرب تقنين حقوق الأقليات من قبل الأكثرية. فهو يشعر كفرد وكمواطن منحدر من أقلية بالتمييز أو بالاضطهاد، الأمر الذي يدفعه للقول: "أنت طفل، لكنك لست أعمى. إنهم يكرهونك سلفاً، ولاتدري لماذا. المعلم يكرهك، ويكرهك موظف الدولة والشرطي. هذا شرط جديد، فلأكن عنيفاً إذن، عنيفاً أكثر مما ينبغي تجاه هذا الاقتحام الشيطاني. تنظر بدورك، إلى أطفال البدو شزراً في المدرسة. تسخر من الحلاقة الغريبة لشعرهم، ومن الوشم الأزرق الذي يغطي أنوفهم وخدودهم وأيديهم، ومن بدائيتهم المفرطة. لكنك لاتعرف لماذا يفضلونهم عليك."11 قد يكون هذا الإحساس حقيقياً فعلاً، وقد يكون مبالغاً فيه بفعل الانتماء لأقلية والعيش وسط أكثرية، وقد يكون جامعاً بين هذا وذاك، لكن الشيء الذي لايقبل الشك هو وجود مثل هذا الإحساس لدى الفتى.
لاتستغرب ردة فعل الفتى على هذه الظاهرة، ففيها يكمن سر مشكلة العنف، الإفراط في استخدام القوة الجسدية، القسر وقسوة المحيط التي تتكون فيها وتنشأ ذهنية وشخصية فترة الطفولة. وعليه فالفتى يدرك موقف المعلم والشرطي منه، وهذا الشعور لا يفارقه منذ نعومة أظفاره حتى فترة الشباب، على الرغم من اندماجه في محيطه الذي تضيع فيه معالم شخصيته الكردية في جو متعدد الثقافات والمشارب. وعليه ففي هذه الرواية لايوجد حديث كثير عن الشخصية الكردية. غير أنه بقدر ما يتذكر هذه الشخصية يصاحبه شعور مأساوي يقلق الشخصيات والقارىء على حد سواء.
تظهر في القصة عدة حبكات كردية بالمعنى الخاص لهذه الكلمة، تتشابك بأحداث مختلفة وعديدة. الحبكة الأولى، نراها حينما يدرك الطفل أنه كردي من الشمال ومن خلالها يدرك موقعه، غالبيته - الأقلية التي تعني قبل كل شيء، التمييز والاضطهاد في محيطه، ولو أن ذلك يمنحه القوة أيضاً. الفتى المضطهد يعامل في المدرسة أسوأ من أقرانه البدو. فهم بتسريحاتهم الغريبة المضحكة والوشوم على خدودهم، وأيديهم وصدورهم يبينون أصلهم، الشيء الذي يخلق فيما بينهم ومحيطهم المدرسي مسافة أو هوة، لاتردمها طفولتهم ولافتوتهم. مع ذلك يشعر هذا الطفل الكردي بأنه أسوأ منهم، ولذا فهو يحملهم مسؤولية ذلك الشعور. نتيجة لذلك تراه يصب جام غضبه على الآخرين، بعدوانيته وشجاره المتواصل مما يثير غضب مدير المدرسة الذي يطلب بدوره حضور ولي أمره، لكن الرجلين لايستطيعان التفاهم: يقوم على إثرها هذا الموظف الحكومي المتعلم بنقل كرهه للأكراد إلى عالم الكبار، حتى تصبح اللكنة أو اللهجة الكردية عاملاً في تعميق هوة عدم التفاهم. أما الأب الكردي المعتد بنفسه فلم يستسلم، لأنه يشعر أنه على أرضه وبين أهله وبالتالي فلا داع للتهاون أو التخاذل، لاسيما وأن لديه شعوراً بأنه بمساعدة بني جلدته يمكن أن يتعامل مع الناس

الذين يهينونه، كمدير المدرسة والشرطي والموظف، وبإمكانه الانتصار على الخصوم وبعدها يعيش حياته التي يرتضيها.

يصف بركات فترة الطفولة تلك بالعبارات التالية: "كنا أطفالاً بلا طفولة. وكان الكبار يتباهون بوحشيتنا. إنهم يحبون الأطفال القساة. ونحن نحب الرجال القساة. الرياضيون يفتنوننا، ونقتدي بالقبضايات. لاطفل إلا وفي جيبه سكين، أو على وسطه سلسلة حديد".12 وإذا كانت الطفولة تتبدى على هذه الشاكلة، فليس غريباً أن يصفها المؤلف على لسان الفتى بالجحيم (أنظر، السيرتان، ص: 30).

الحبكة الكردية الثانية تظهر فجأة، حينما يروي لنا بركات عن الحياة في مدينته/ مستذكرا فمستحضراً شخصيات مختلفة بمغامراتها وهمومها وسلوكيتها. أحد أبطاله اسمه أوسمانو، صعلوك ككل الصعاليك من أمثاله يحب إبنة عمه لكن أهلها يرفضون زواجه منها بسبب الأعمال والطرق غير الشريفة التي كان يكسب بفضلها رزقه. لكن هذا الشاب الطموح يقرر أن يغير سلوكه. غير أن عمله الجديد كماسح أحذية لاأهمية له في هذه الحكاية، مقارنة بما يثيره انتماؤه إلى عشيرة كولي الكردية من انتباه.

نقرأ: "والكوليون ذوو بأس، ينتصر بعضهم لبعض حتى الموت. كان الكوليون عتالين جاؤوا من تركيا. اغتنى بعضهم وظل البعض الآخر على حاله. يتمسكون بالفضيلة ولايقيمون وزناً للمال أو للجاه. وأوسمانو الكوليّ محبط، ليس من فقره، بل من ماضيه"13

بعد ذلك، نادراً ما يُظهر المؤلف أبطاله أكراداً. يقوم بذلك، لكن من وقت لآخر، حيث نجد إشارات وتلميحات عن المحيط الكردي، عدا ذلك يترك المؤلف القارىء حراً في تحديد هوية الأبطال الذين يواجهون صعوبات ومشاق الحياة اليومية في الشمال، ويظهرون الفرح والصبر والأمل أوقات الراحة، وفي وقت الأعياد والأفراح.

بهذا الأسلوب يفتح بركات أمامنا إمكانيات تفسير وتأويل النص، وفهم طبيعته وأبعاده بأشكال مختلفة مما يزيد عمله قيمة وغنى على صعيد الألفاظ ودلالاتها ورموزها.14

من الجدير بالذكر أن الأصل الكردي يعود بكامل قوته في خاتمة الرواية عندما يكبر الفتى ويبز جميع أقرانه أولئك الذين نما في صفوفهم، واستوعب العالم بصورة عفوية، حتى أصبح يتنقل بحرية في أوساط اجتماعية مختلفة، والآن كشخص بالغ يحاول العمل والتقدم في الحياة. من خلال خياره هذا يتعرف للمرة الأولى في حياته على أشياء جديدة أكثر تقدماً وتطوراً، كالغسالة والثلاجة والإبريق في بيت صاحب العمل. هذا المشاكس والمعاكس سابقاً أصبح الآن محباً للعمل متفانياً فيه، وهو يرى ما آل إليه مصير أبناء جلدته في الشمال، يقوم بأكثر الأعمال صعوبة وكأنه يريد أن يثبت بذلك هو البالغ الآن رجولته وشخصيته معرفاً بنفسه كشخص متميز مستقل. يعترف بأن اسمه سلو، ويصعب على القارىء للوهلة الأولى فهم مايوحي إليه هذا الاسم، لولا تدارك المؤلف السريع:

"سُلو رجل. سُلو الذي هو أنا. سلو، سليمو، بافي غزو- ابن الملا بركات هو أنا. الرجل الصغير الهارب، المدقق المتفحص في الحسابات الكبرى للشمال، هو أنا. وسلو، أيْ أنا، لم يعد لديه ما يفعله غيرُ انتظار موت الصوفي زينو. سيموت الصوفي زينو، وسُلو يعرف ذلك."15

يعود الفكر الكردي بالظهور مرة أخرى في نهاية الرواية عبر شخصية "زينو" الصوفي العجوز الذي يبقى محط إعجاب الفتى. إنها لحظة معبرة للغاية تتجلى في مشهد يقف فيه "زينو" العجوز الأبتر - اللاذرية له، باكياً بشكل مرير على ابن لم يأت، وكأنه ينعى جيلاً بأكمله. القيمة الأخرى التي لاتقل أهمية للوسط الكردي تتمثل في الصراع ما بين التقليد والتحرر. العادات والعقلية التقليدية التي لايتفق مثلاً، معها الشاعر الكردي (جَكَرْخُوِيْن)، الذي لم يكن، بسبب تحرره، مقبولاً للكبار من أبناء قومه، بما في ذلك من قبل زينو، حسب رواية بركات، فلنقرأ: "فيتمتم زينو: قلبي على العصر، وقلب العصر على الحكومة... آه يابقرة البقرات. يقول سلو: أتذكر يوم وقفت في وجه جكرخوين؟ ويرد زينو: أذكر. منعتُ زائريه من الدخول إلى بيته. بناته كالعاهرات...ت ْفو. يقول سلو: جكرخوين شاعر كردي، وله مريدون وأتباع، فيرد زينو: كردي؟ لن أكون كردياً إذا كان جكرخوين كردياً. بيت كالماخور، بناته يمازحن الغرباء، ويلبسن ثياباً قصيرة... تفو"16

لكن هذا الشاعر يبدو غريباً وغير مفهوم ومقبول من وسطه بسبب أفكاره المتحررة وطريقته المغايرة نوعاً ما لعقلية وتصرفات أقرانه. نرى بأن الفتى سلو يدافع عنه قائلاً:

"لم نفهم جكرخوين الشاعر في ذلك العمر، ولم يفهمه زينو، وآباؤنا المحافظون"17

مع ذلك فالحبكتان المرسومتان في النهاية وهما: سُلو المتمثل بسليم بركات، الكاتب المعروف اليوم، وجكرخوين الذي يقدم على أنه شاعر متحرر، يدلان على أن الفكر الكردي الحديث حساس وحريص على مصير شعبه، قلق على ميراثه الثقافي ومستقبله. هذا القلق يجمع سليم بركات بشخصيات مؤلفين آخرين من كتاب السيرة الذاتية ممن يبحثون عن منابعهم وجذورهم في عالم الطفولة القصي.

الترجمة عن البولونية، والإعداد: هاتف جنابي

1- أنظر: سليم بركات، السيرتان، دار الجديد، بيروت ط1 1998،ص: 61-62
2- المصدر السابق، ص:208
3- المصدر السابق، ص: 40-41
4- قارن: نزار آغري" السيرتان لسليم بركات..."، جريدة الحياة، بيروت، ع(1275)، 7 شباط، 1998
5- سليم بركات، مصدر سابق، ص:166
6- السيرتان، ص: 158
7- سليم بركات، السيرتان، ص: 269-270
8- أنظر: ريكوفسكي، الجماعية والفردانية كأصناف لوصف التغيرات الاجتماعية والذاتية، مجلة علم النفس، ع 1992/2، وارسو، ص: 162
J. Rejkowski, Kolektywizm i indywidualizm jako kategorie opisu zmian spolecznych i mentalnosci, Przeglad Psychologiczny 2/1992, Warszawa, p. 162
9- ريكوفسكي، نفس المصدر، ص: 162

10- سليم بركات، السيرتان، ص: 28
11- المصدر نفسه، ص: 28-29
12- سليم بركات، م.س. ص: 28-29
13- نفس المصدر، ص: 55
14- يرى يوري لوتمان، بأنه كلما كثرت إمكانيات التأويل التي يخلقها الكاتب كانت قيمته أكبر، أنظر كتابه، بنية النص الفني، المؤسسة الحكومية للنشر، وارسو 1984، ص: 90
15- السيرتان، ص: 286
16- السيرتان، ص: 2871
17- السيرتان، ص: 287-288

تيتس رووكي

أرياش من السماء: أو الذي قالته شجيرة الفلفل للبطل

تنظير

هذه المقالة تناقش بعض أوجه" مشكلة الهويّة" متجليّة في رواية "الريش" (1990) للروائي الكردي المولود في سوريّة سليم بركات (ولد 1951)، على خلفيّة تيبولوجيا التاريخ كما هي معروضة في كتاب برنهارد لويس تحت عنوان التاريخ: متذكراً، مكتشفاً، مبتكراً (1975). كعضو من جماعة أقليّة محرومة من كامل حقوقها الثقافيّة والسّياسيّة، فإنّ بركات بشكل خاصّ وبدهيّ ذو حساسيّة رهيفة فيما يتعلّق بالطبيعة المتكوّنة للتاريخ والهويّة، وبكيفيّة عمل مسائل التذكر، الاكتشاف ـ الإحياء والابتكار. المقالة تعرض تحليلاً مفصّلاً لرواية الرّيش، مستنتجة أنّ "مشكلة الهويّة" لم يتمّ حلّها في هذا العمل الأدبي؛ بل بالأحرى، الرّواية تبدي لنا صفّاً من الهويّات بصنفين، صنف متضّاد وآخر متكامل، بينما الشخصيّات محكم عليها بالبحث عن هويّة ثابتة لاتلبث أن تتحلّل وتضمحلّ كالسّراب حالما تقترب منها الشخصيّات.

فاتحة

قبل مايقارب الثلاثين عاماً كتب برنهارد لويس كتاباً صغيراً بعنوان التاريخ: متذكراً، مكتشفاً، مبتدعاً (1975). الفكرة الأساسيّة في هذا الكتاب هي أنه هناك أنماط من التاريخ. أوّلاً، هناك التقليد المعاش للمجتمع أو لجماعة ما من الجماعات، ذاكرتها الجمعيّة، الواقعيّة والرمزيّة على السواء؛ هذا هو "التاريخ المتذكّر". ثمّ هناك "التاريخ المكتشف"، هذا الذي يتكوّن ويتألّف من حقائق جديدة بخصوص لحظات، أناس وأفكار كانت قد نُسيت يوماً ما أو رُفضت من قبل الذاكرة العامّة، ثم يتمّ إعادة اكتشافها بعدئذ وانعاشها من قبل التعليم الأكاديميّ. من هذين النمطين الأساسيّين الإيجابيّين يميّز لويس نمطاً ثالثاً، سلبيّاً: "التاريخ المبتدع". هذا تاريخ له غرض ذو طبيعة سياسيّة أو إيديولوجيّة على الأغلب. إنّه مختلق من التاريخ المتذكر أو المكتشف، أو هو المفبرك بغرض وقصد.(1)

التشابه الصّادم بين عنوان كتاب لويس وعنوان هذا المؤلف يهب مثالاً معبّراً عن التناصّ وقوّة التقليد، وكيف كلّ النصوص مبنيّة على نصوص سابقة. لكنّه أيضاً يرسم أنّ الأدب والتاريخ أنظمة مترابطة برباط وثيق إلى بعضها البعض. كتاب التاريخ والكتاب المبدعون جميعهم يخوضون في عمليّة سرد ـ القصص وينتجون الحكايات. هذا الشيء يظهر على الأخصّ في صيغة النّصوص المطبوعة. الموضوع الأهمّ المشترك للقصص التاريخيّة والخياليّة هو النّاس والأحداث في الزّمن الماضي. فوق ذلك، تماماً مثل أيّة رواية، القصّة التاريخيّة مختصرة، ويمكن لها أن تحلل بأدوات ودلالات يتمّ تطويرها من قبل النظريّة الأدبيّة. في القصّة التاريخيّة تدعى الشخصيّات حسب المعتاد "فاعلين" وليس"شخوصاً"، لكنّها تظهر في أدوار تشابه كالتي في الأدب: البطل، المجرم،

الضحيّة وهكذا إلى آخره.(2) التعرّف على هذا البعد النصيّ الأساسيّ للتاريخ يجعل من تيبولوجيا لويس بطريقة ما باطلة. بعد كلّ شيء، أليس التقليد التاريخيّ المعاش لجماعة ما أيضا اختلاقا مغرضا؟ وإعادة الاكتشاف العلميّة للماضي هي نشاط يجمع ليس فقط إعادة البناء، بل أيضاً إضافة القطع المفقودة. الدّعاية هي أقلّ حرصاً فيما يتعلق بالحقائق وأقلّ خجلا حين يكون الأمر أمر تأويلها، لكنّ هذا فقط اختلاف في الوتيرة، وليس في النوعيّة. في المحصّلة، كلّ التاريخ "مبتدع"، لأنّه ممثّلٌ كقصّة بكلّ التورّطات الذّاتيّة ويشكلّ دراما تكرّس هذا الشيء ذاته. لكن الدّور الذي يلعبه التاريخ في صياغة الهويّة الفردانيّة والجماعيّة دور طاغ. هذا يعني أنّه إن اهتزّت الثقة بأمانة وموضوعيّة التّاريخ، فإنّ أساس الهويّة يفسد. ماالذي يحدث لهويّة المرء أنذاك؟ أكلّ إنسان حرّ أن يبتكر صيغته الخاصّة من التاريخ في سبيل أن ينشيء هويّته الخاصّة على هواه؟ إن لم يكن كذلك، كيف تستطيع أن تستدلّ في تيّار التّواريخ الحاضرة، المتباينة، المتزاحمة والأفاكة؟ في أيّة مكيدة تخطّ نفسك كشخصيّة، وكيف تتأثر حين يضعك الآخرون في مكيدة، حتّى وإن رفضت أنت نفسك الدّور؟ ماالذي يحدث لعاطفتك الذاتيّة حين تدرك أنّك لايمكنك أن تكون متأكّدا من موثوقيّة ذاكرتك الشخصيّة نفسها، لأنّها تاريخٌ أيضا؟ هذا هو مأزق الرّجل والمرأة المعاصرين، هذا ملمح من ملامح "مشكلة الهويّة" تتميّز به الحداثة. إنّها المسألة نفسها متجليّة في الرّواية المتميّزة المسمّاة بالرّيش (1990) للكاتب الكردي، المولود في سوريّا سليم بركات (ولد 1951).(3). كعضو من جماعة أقليّة محرومة من كامل حقوقها الثّقافيّة والسّياسيّة، فإنّ بركات بشكل خاصّ ومنطقي ذو حساسيّة أرهف من حساسيّات آخرين فيما يتعلق بالطبيعة المتكوّنة للتاريخ والهويّة، وبكيفيّة عمل مسائل التذكر، الاكتشاف - الإحياء والابتكار.

محكوم بدوار التّاريخ

التّاريخ والهويّة موضوعان منسوجان مع بعضهما البعض في الكثير من أعمال سليم بركات، حيث النّاس يُرسمون باستمرار ممسوكين بهم في دوار التّاريخ. وهذا بخاصّة يحقّ على رواية الرّيش، رواية، هي نصّ نموذجيّ لقلم سليم بركات، كذلك فيما يخصّ سمات أخرى. أوّلاً، هناك استخدام العناصر الخياليّة في القصّة. ثانياً، هناك الميل باتّجاه الهواجس الفلسفيّة والميتافيزيقيّة. وثالثاً، هناك التركيز على المأزق الكرديّ بشكل إجماليّ، على فرض، بالطبع، أنّه يوجد ذاك الشيء الذي يطلق عليه "رواية نموذجيّة" عند كاتب ذائع الصيت لدى قرّائه بكونه غير نمطيّ ومليئاً بالمفاجآت الجديدة مع كلّ كتاب حديث.(4) يتكوّن نتاجه الإبداعيّ حاليّاً من ثلاث عشرة رواية، اثنتي عشر مجموعة شعريّة، مؤلفين في السيرة، مفكرة ومجموعة من المقالات. اعتبرت نصوصه غالباً صعبة القراءة بسبب من لغتها المفصّلة، الشعريّة والأسلوب المتفرّد، لكنّ، تمّ تقريظها لجمالها وإبداعها. وفي ذلك الملمح السّالف فإنّ رواية الرّيش بالتأكيد ليست استثناءاً.(5) كمثل مسرحيّة تفتتح الرّيش بسجّل معنون بـ "الشّخوص المنتخبة للإشكال القدري". وكأنّ تراجيديا قدريّة على وشك أن تبدأ. بعض من هذه الشّخوص المنتخبة أشخاص تاريخيّون؛ أشباح تستدعى فيما بعد عن طريقة مخيّلة النّاس الأحياء وتظهر في القصّة الجارية في فترة من السّبعينات والثمانينات. الزّمن المحدّد غير معطى. السجلّ يضمّ أيضاً أبطالاً أسطوريّين من عوالم الخرافات بالإضافة إلى كائنات الخيال المبتدعة من قبل الكاتب. بمعيّة الحيوانات المتكلمة، الطّيور والنّباتات فإنّها تخلق جوّاً سحرياً في الروايةِ على الطّراز الذي يتميّز به فنّ سليم بركات. إنّ هذه مزيّة حديثة جدّاً من جهة عدم احترامها للواقعيّة التقليديّة، لكنّها من جانب آخر تملك جذوراً ضاربة عميقاً في تقاليد قصص الشّرق القديمة. لعرض القرابة الوثيقة والمعقدة بين التّاريخ

والهويّة في هذه الرّواية، نستطيع أن نجمع شخصيّاتها في أربعة أنماط متباينة: أوّلاً، شخصيّات واقعيّة؛ ثانياً، شخصيّات تاريخيّة؛ ثالثاً، شخصيّات فانتازيّة؛ ورابعاً، شخصيّات غير بشريّة.

الشّخصيّات الواقعيّة: متجوّلون ورومانتيكيّون

متكلمون بعلوم الكينونة، لاتظلّ الهويّة بعد أكثر واقعيّة من التاريخ. عالم الاجتماع سيغمونت باومان يشرح أنها - أي الهويّة - لا توجد كملكيّة في ذات أو كصفة لموضوع. الهويّة هي دائماً مشروع وافتراض. تستطيع أن توجد فقط كتحدّ، كشيء يحتاجه المرء ليفعل شيئاً بخصوصه. "الإنسان يفكّر في الهويّة حينما لايكون متيقناً ممّا ينتمي إليه"، يكتب باومان في إحدى مقالاته ويتابع: "الهويّة اسم يعطى للمنفذ الذي يرتجى للخلاص من اللايقين"(6). هذا اللايقين بخصوص الانتماء من الممكن أن يكون نتيجة للإقتلاع الاجتماعيّ والانقطاع، أو أيضاً للتشريد الجغرافي، للوجود "خارج المكان". هكذا يصف إدوارد سعيد تجربته الشخصيّة عن الغربة الفلسطينيّة في مذكّراته الأخيرة.(7) إحدى الشخصيّات المحوريّة في الرّيش يتمّ بتر جذورها وتهجيرها وتنفى لتكتشف أنها "خارج المكان". الشخصيّة هذه شابٌّ يسمّى "مم" يعيش في منزل في نيقوسيا في قبرص. حين تبدأ القصّة، فإنّه للتوّ يكون قد قرّر أن ينتحر كمنفذ أخير لوجوده الذي بغير معنى في هذا المكان الأجنبي الذي لاينتمي إليه. صار له ستّ سنوات هنا، منتظراً في يأس لقاء مع الشخصيّة الغامضة المسمّاة بـ "الرّجل الكبير". في بيته الواقع على الخطّ الأخضر بين جهات القبارصة اليونانيّين والقبارصة الأتراك في هذه الجزيرة، يتأمّل مم في وضعه المؤلف من الانتظار الأبديّ ويستعيد ماضيه. كان قد ولد في بلدة القامشلي في الجزيرة السوريّة. إنه ابن تاجر كرديّ منشغل بالسّياسات القوميّة الكرديّة؛ ويتبدّى أنّ والده هو الذي أرسله إلى قبرص كي يلتقي بالرّجل الكبير لمقصد هو لغز كامل لـ مم. كشخصيّة في رواية، ينتمي مم إلى صنف "اللا - أبطال". بكلمات أخرى، الفشل يلازمه. لقد فشل في مهمّة الالتقاء بالرّجل الكبير. فشل أيضاً في التلاؤم مع المحيط الغريب الذي يعيش فيه - لم يتعلم اليونانيّة، ويشعرُ بنفسه منعزلاً عن البيئة المجاورة له. أيضاً يفشل في الأشياء الصّغيرة، كمثل صيد الطّيور البريّة التي تطير في أجواء الحديقة. في الحقيقة، إنّه لاينجح في الانتحار أيضاً لأنّه طوال الوقت تحدثُ أشياء غريبة تجعله ينسى الاقدام عليه. على الاجمال وضعه مأساويّ ويتمّ تفسيره بهيئة رمزيّة. يمثل مم التجربة الكرديّة في المنفى. يجسّد الهويّة القلقة التشرّد السياسي - الثقافيّ، هويّة يمكن أن نطلق عليها اسم الهويّة المترحّلة والجوّابة. وبتناقض كاف مع هذا فإنّ اسم "مم" رمز قويّ للهويّة الثقافيّة والانتماء. مم أيضاً اسم بطل الملحمة الكرديّة الشّعريّة، مم وزين للشّاعر أحمدى خانى (1650-1707).(8) ملحمة القرن السابع عشر هذه مشبعة بالرمزيّة القوميّة ممثلة هويّة متذكّرة كجزء من ذاكرة جماعيّة للكورد. لكن حين يقرّر الأب في الرواية أن يسمّي ابنه باسم البطل في الرّواية، فإنّ هذا الشيء نوع من الاختلاق. يختلق عاطفته الكرديّة عن طريق ملاحم الماضي، باحثاً عن تبريرات تاريخيّة لخطّته الحديثة للاستقلال السياسيّ، وتأسيس الدّولة. القوميّون الكرد تبنّوا ملحمة مم وزين كملحمة قوميّة تقريبا للسبب ذاته.(9) كما تستنتج "بورغي رووس" عن حقّ في أطروحتها الحديثة حول سليم بركات ونثره، شخصيّة الأب تمثل النوستالجيا الكرديّة. خلال كامل الرّواية يتمّ وصفه أنّه مأسور في عالم من الأبطال الاسطوريّين والأموات، غير قادر للتمييز بين الملاحم والأساطير، من جهة، وبين واقعيّة الحاضر، من جهة أخرى.(10) إنه يحلم خاصّة بالعصر الذهبيّ للإمارات الكرديّة ذات الحكم الذاتيّ التي تأسّست بين القرنين السادس عشر والتّاسع عشر. هذه الأسطورة عن العصر الذّهبي ميّزة من مميّزات الإيديولوجيا القوميّة في كلّ مكان. إنّها مثال للتاريخ المبتدع كما هو موصوف في تيبولوجيا برنهارد لويس، تاريخ يؤدّي

بسهولة إلى هويّة متناظرة مبتدعة.(11) لكن، يمكن أنْ يقال أنّه حتّى الهويّة المبتدعة لصاحب النوستالجيا ما هي إلاّ هويّة متذكّرة ومكتشفة، مبنيّة على أجزاء من الذّاكرة الجماعيّة وحقائق منتخبة، أعادتها إلى الوجود المدرسيّة التّاريخيّة. تماماً مثل والد مم، الكثير من الكورد اليوم يؤسطرون (من الأسطورة) عهد الإمارات الكرديّة كفترة مثاليّة من الاستقلال والحريّة. الرّواية تتصدّى لهذه الأسطورة كقاعدة للهويّة الكرديّة، كاشفة طبيعتها الرومانسيّة. في هذا الصّدد، من المثير الاشارة أنّ ملحمة مم وزين هي ملهمة شعر سليم بركات. إنه بالشّعر بدأ مهنته الأدبيّة وعرف عن طريقه أوّلاً.(12) إحدى مجموعاته "الكراكي" تتألف بشكل أساسيّ من قصيدة حبّ ملحميّة طويلة مسمّاة بـ "ديلانا وديرام".(13) هذه القصيدة صيغة حديثة من القصّة الكلاسيكيّة عن الحبّ المستحيل بين الرّجل والمرأة، كما تحكى في مم وزين وروميو وجولييت، على سبيل المثال؛ لكنّها صيغة صِفرٌ من النوستالجيا العاطفيّة وصافية بشدّة من جهة الأسطورة القوميّة.(14)
وإن رجعنا إلى روايتنا، فإنّه بالإضافة إلى مم المتشرّد هناك الشخصيّة المحوريّة الثانية في الريش التي هي أخوه التوأم، دينو. لهذا الاسم معنى شيّق، إنه مشتقّ من الصّفة الكرمانجيّة التي تعني المجنون؛ لكنّ دينو ليس مجنوناً، إنه غامض فحسب.(15) له عينان خضراوان غامضتان وأحلام غامضة. في الرواية يمثّل دينو البقاء "في المكان"، عائشاً في منزل عائلته في القامشلي بين أقربائه وأنسبائه، وبهذا مشكلاً تضاداً مع أخيه الذي هو "خارج المكان" في قبرص. بالإضافة إلى البعد المكاني هناك أيضاً بعد زمنيّ بين الشخصيّتين المحوريّتين، لأنّ الأحداث في قبرص مرويّة حين حدوثها ست سنوات بعد الأحداث في سوريّة. دينو يرمز إلى الانتماء والتجذّر بمعناه الجغرافيّ، على الرّغم أنّ هويّته أيضاً تشكّل مشكلاً وفعل لايقين. يزداد الأمر سوءاً على سوء، وفي الخصوص بسبب من أنظمة الدّول الطاغية في المنطقة، مدعومة بإيديولوجيا عروبيّة عدوانيّة أو إيديولوجيا طورانيّة تخاصم وتعادي اللّغة والثّقافة الكرديّة. وعلى الرّغم أنّ عائلة دينو تعيش في سوريّة فإنّها تنكر عليها الجنسيّة السوريّة، وهكذا يتمّ حرمان دينو من حقّه في الدّراسة العليا. إنّه مجتمعيّاً "خارج المكان"، كما يُقال. وهو في عشريناته، آفاقه محصورة فيما يتعلّق بانتقاء المهنة التي ستجعله مستقلاً عن والده، التاجر، الذي يعيله بالفوائد التي يجنيها من عمله. إنّه ليس سهلاً على دينو أن يطوّر أو يكتشف هويّة تخصّه هو نفسه تحت وطأة هذه الشّروط والظّروف التي يتقاسمها مع شباب آخرين، في جوّ ممزّق من قبل صراعات الأجيال التي تغرغر تحت السّطح الريفيّ الهاديء. كشخصيّة، فإنّ دينو باحث وحالم، وفي الصّفحة الأخيرة للرّواية يتحوّل إلى متشرّد حيث يعدّ حقيبته ويغادر إلى الأرض المتملصة لكردستان. بنية الرّواية معقدة للغاية. إنّها صراخ بعيد عن الحكاية الخطيّة التأريخيّة. القفزات في الزّمان والمكان كليهما عديدة، ونقطة نظر القارىء تتبدّل. بعض فصول الكتاب تحكي عن طريق الشخص الثالث، إمّا عن طريق مم أو دينو، بينما فصول أخرى تقصّ من قبل شخص ثالث، راوٍ مطلع على كلّ شيء. لأنّ الرّواية غنيّة بالمواضيع والقصص فإنّه من المستحيل اعطاء ملخّص عن المحتوى. لكن الحدث المفتاحيّ للقصّة هو بالطّبع الاختفاء المباغت لـ مم من مجمّع العائلة في القامشلي وتحوّله اللاحق السحريّ إلى ابن آوى. النّصف الثّاني من الكتاب يدور على نحو أكبر حول الأسئلة المثارة حول اختفائه الغامض وبحث العائلة للعثور عليه، بينما النصف الأوّل يصوّر موقفاً ينوجد في دورة تالية في قبرص. هكذا، تبدو بداية الكتاب حاوية لنهاية القصّة. لكن هذا أيضاً تبسيط، كذلك إيحاؤها أنّ مم قد قُتل على الحدود بين تركيّا وسوريّا ومسألة بقائه الطّويل في قبر هو في الحقيقة ليس إلا حلماً من أحلام توأمه الحالم، دينو. بكلمات أخرى، أحلام الأخير هي معايشات الأوّل. التفسير المعقول

لهذا هو أنّ الأخوين في الحقيقة هما بعدا الهويّة المجزّأة والمنقسمة نفسها، ربّما هويّة الكاتب ذاته، الذي هو "المتشرّد" و"الباحث" كلاهما.

البعد السّيري الذاتيّ

البعد السيري ماثل للعيان في كلّ حدث، في رواية الرّيش: في سنة 1982، بعد الاجتياح الإسرائيليّ للبنان، أرغم سليم بركات أن يغادر بيروت، التي انتقل إليها قبل ذلك بعشر سنوات، باحثاً عن حريّة فنيّة وثقافيّة. بسبب من عمله وكفاحه مع منظمة التّحرير الفلسطينيّة في لبنان، فإنّ اسمه كان على لائحة الملاحقين من قبل الدّولة السّورية بالرّغم من كونه في الحقيقة من الأناس المكتومين، الذين بغير دولة. مزوّداً بجواز سفر يمنيّ جنوبيّ باسم زكريّا شهادة، انتقل سليم بركات إلى المنفى في قبرص. عاش في نيقوسيا ستة عشر عاماً باسمه المستعار،عاملاً في معظم هذه الفترة كسكرتير لمجلّة كرمل الفلسطينيّة الثقافيّة المتألقة، مطوّراً تجربته الكتابيّة. لكن بعد اتفاقيّة أوسلو في أواسط التسعينات، حين غادر النّاشطون الفلسطينيّون قبرص إلى الضفّة الغربيّة ورام الله، فإنّه اختار ألاّ يمضي معهم. بسبب من الصّعوبات الماليّة والقلق العام الناتج عن الرّفض المتكرّر من قبل السّلطات القبرصيّة منحه الجنسيّة، فإنّ سليم بركات هاجر إلى السّويد مع عائلته سنة 1999. ملبّياً دعوة اتّحاد (پن) السويديّ والبرلمان العالمي للكتّاب في شتراسبورغ، ثمّ قامت مدينة ستوكولهم باختياره كـ پروتچ- ها الخاصّ أو "كاتب مقيم" ووهبته منحة. بعد وصوله قدّم سليم بركات اللّجوء السّياسيّ. احتاج الأمر لأكثر من سنتين وقضيّة بيروقراطيّة طويلة بكثير من الإلتواءات والمماطلات إلى أن قرّرت مسألته وأعطي إقامة دائمة في السّويد، حيث يعيش الآن.

البيت الذي عاش فيه الكاتب في نيقوسيا، وتجربة منفى مم في جزيرة قبرص توازي تجربة سليم بركات نفسها. أبعد من ذلك، بحث دينو عن الاستقلاليّة في القامشلي مبنيّ على ذاكرة الكاتب في المرحلة المتأخّرة من شبابه. في الحقيقة، الرّيش تشكل نوعاً من استمراريّة روائيّة لسيرتي طفولة سليم بركات، اللتين كانتا عمله الأوّل في مجال النّثر.(16) في هذه النّصوص الثلاثة جميعها يكشف الكاتب ماضيه الشّخصيّ كشبكة معقدة من الذّكريات والأحلام، تجارب وخيالات. الهويّة الشّخصيّة التي تبرز من الرّحلة الاستكشافيّة هذه للوعي وطبقات ماتحت الوعي في الذّهن هي الهويّة القلقة، المبعثرة لما بعد الحداثة كما هي معرّفة عند سيغموند باومان، ستوارت هول وآخرين.(17) الشّخصيات الأدبية، سواء إن كانت تناسخات الكاتب نفسها أو لم تكن، فإنّها غالباً ما تكشف توتّراً بين الملامح المحليّة والعالميّة لهويّة تبدو "طافية بحرّيّة" في الزّمن والمكان كليهما وغير بطوليّة بوضوح. في روايات سليم بركات لايكون النّاس أبطالاً بشكل عامّ، غير أنّهم استثنائيّون. شخصيّة الأمّ في الرّيش تمتلك الكثير من الصّفات الإيجابيّة بحيث نستطيع أن نعتبرها بطلة من نوع ما. بمعيّة بناتها الستّ وامرأة مجهولة تسمّى "التي بالجزم العسكريّة"، تدعم العناصر الأنثويّة في سلسلة شخصيّات الرّواية المسيطر عليها من قبل الذكور. لكنّ الأمر ليس كذلك دائماً. في رواية معسكرات الأبد (1993) الأحداث مركّزة حول مجموعة صغيرة من النساء، خمس أخوات وابنة يسيطرنّ على القصّة.(18) أمّا ما يخصّ شخصيّة الأمّ في الرّيش، فإنّها رمز للمعرفة الصوفيّة، تعيش في نوع من الاتّصال الروحاني مع الطبيعة والكون. إنّها أيضا تشخّص البساطة والإنسانيّة، هذه القيم التي لم تفسد حسب التّقليد الكرديّ بعد من قبل السياسات. إنّها تعتني بحديقة ورودها وتتلاطف مع نحلها. تأمّلها في طنين الحشرات جامعات العسل، يصبح قريباً من التناغم والانسجام الأرضيّ كلما مضينا أكثر وتآلفنا مع الرّواية.

الشّخصيّات التّاريخيّة: الأبطال الاسطوريّون

بطريقة أخرى، الأبطال "الحقيقيّون" الوحيدون في الرّواية هم الشخصيّات التاريخيّة. هذا يضمّ عدّة قادة من التاريخ الكوردي - ملا سليم البدليسيّ الذي قاد تمرّداً متواضعاً ضدّ الترك في عشيّة الحرب العالميّة الأولى؛ الشيّخ سعيد الذي قاد ثورة رائدة كبيرة في تركيّا في سنوات 1920؛ القاضي محمّد، رئيس جمهوريّة مهاباد ذات الحياة القصيرة في إيران بعد الحرب العالميّة الثانية -، لكن أيضاً الشخصيّات الملحميّة الخالصة كمثل بَهرم جور. هؤلاء الناس الميّتون يظهرون في الرّواية في العديد من الحكايات مغروسين في أفكار وأحلام الأحياء. الحكايات مطوّرة في العادة هكذا بحيث تدور وكأنها قصص مستقلة بذاتها من جهة البناء والحبكة العامّة. الحكاية تغيّر حتى النمط الأدبيّ في بعض الأحيان وتصبح استقراءً ومبحثاً نقديّاً ونقاشاً للأحداث التاريخيّة التي تلعب دوراً رئيساً في الخطاب القومي الكرديّ ليومنا هذا. الثيمة العامّة هي الآمال المثبّطة، حيث يفشل كلّ هؤلاء الأبطال في مسعاهم إيجاد نوع من أنواع استقلال كردستان. ولايتمّ بأيّ معنى من المعاني تحويل هذه التراجيديا إلى رومانسيّة. هذه الشخصيات التاريخيّة تمثّل أبطالاً مثاليّين للأناس الذين على شاكلة والد مم ومؤيّديه، وهم يريدون أن يبنوا عليها وعلى مثالها نمط حياتهم الشخصيّة. لكن حين يدرس مم الحقائق فإنّه يكتشف أنّ هذه الهويّة المتذكرة بغير تمحّص ما هي إلاّ بنيان من الأساطير والفانتازيات التي يرفضها هو نفسه. في الحقيقة، الفكرة كلها حول الأرض التي تُسمّى كردستان تبدو مصطنعة له، لأنّه فقط الرومانسيّون القوميّون كمثل والده يبدو وكأنّهم يعرفون تخومها. هنا، مرّة ثانية، نرى الرّواية تتحدّى العقائد المقدّسة - في هذه الحالة، عقائد الوطن القوميّ، البدنيّ والمحدّد بوضوح. إنّها تقابل وتستفزّ التجانس الكرديّ المتخيّل بالواقع الكرديّ المتنافر، في الماضي والحاضر كليهما.

هناك شخصيّة تاريخيّة أخرى ذات صفات بطوليّة خرافيّة تظهر في الرّواية، ألا وهي شخصيّة مؤسس الصّحافة الكرديّة الأولى المطبوعة، حسين موكرياني. هذا الرّجل وصحافته يمثّلان أهميّة وقيمة اللغة والأدب لترسيخ هويّة الشّخص ذاتها. لكن حقيقة أنّ الرّواية مكتوبة بالعربيّة تمنع القارىء أن يشكل لنفسه استنباطات بسيطة حول اللغة الكرديّة وكونها المعنى الوحيد لعبارة "القوميّة الكرديّة". وبما يوازي هذا، فإنّ استخدام الكاتب ببراعة لذخائر اللغة العربيّة القاموسيّة وأسلوبه السويّ في الاشتغال بها تشكل صفعة للعرب القوميّين الذين يحاول استخدام هيبة هذه اللغة ليعزّزوا ويبرّروا أهدافهم السياسيّة الطاغية. كما يلاحظ خوان غويتيسولو في مقدّمته للترجمة الاسبانيّة لرواية الرّيش، سليم بركات يستخدم لغة "المحتلّ" ليوصل رسالة ملتبسة: الامتثال لثقافة الغالب مشحون بافراط ليكون شكلاً حاذقاً من أشكال الانتقام. من هذه الوجهة، عمله يماثل عمل العديد من كتّاب مابعد استعمار الامبراطوريّة البريطانيّة السابقة وبعض كتّاب شمال أفريقيا الذين يعبّرون بالفرنسيّة.(19)

شخصيّات الخيال الأنثروبومورفيكيّون: الربّ مستتراً؟

يتمّ ادخال مسألة أهميّة اللغة إلى القصّة خلال جزازة ورقة قديمة يعطيها جار مم الجديد له في جزيرة قبرص. فوق الورقة العبارة التالية: "الألمان البروتستانتيّون يكذبون عليك!". بدون شرح، يطلب الجار من مم أن ينسخها ثمانين ألف مرّة باليد، طلب غير ممكن مطلقاً. هذا يأخذنا إلى مضمار الخيال والعبثيّة. جار مم الجديد ليس على الاطلاق شخصيّة واقعيّة، حتى وإن تكلم مع مم كأيّ كائن بشريّ. يده اليمنى مغطّاة بأرياش بيضاء وله قدرات فوق طبيعيّة. إنه واحد من شخصيّات خياليّة عديدة تظهر في الرّواية. الأمثلة الأخرى هي الملائكة المتكلّمة والرّجل الكبير الغامض المشار إليه سابقاً. في الحقيقة، الرّجل الكبير نفسه لايظهر في الرّواية، لكن الكثير من شركائه يظهرون وهم جميعاً بدرجة كبيرة أو قليلة مخلوقات عجيبة. احد الخيوط المحوريّة في

نسيج الرّواية هو انتظار مم العقيم للرّجل الكبير. عبثيّة هذا الموقف تذكّر القارىء الأوربيّ بفرانتز كافكا ومحاكمات يوزف ك. في رواية القضيّة. تشير رووس إلى رواية القلعة كعمل قريب من رواية الرّيش فيما يتعلّق بالاسلوب.(20) لكن، في الغالب هذا التشابه والقرب هو فقط إشارةٌ إلى كونيّة النصّ، وليس دليلاً على تأثر أدبيّ مباشر. من هو الرّجل الكبير؟ الأمر ليس جليّاً. إنه رمز مفتوح. ربّما يكون السلطة التي لا وجه لها في حيواتنا، التي في مواجهتها نحن دائماً بغير قوّة وضعفاء. ربّما كان البروفسور الكبير الذي لاتتاح لنا فرصة اللقاء به أبداً، أو مسؤولاً رفيعاً، مشغولاً على الدّوام. أو، ربّما، الرّجل الكبير هو الله نفسه؟ في مستوى الحكاية هذا، مطلب الهويّة ليس له أيّة صلة بـ "الكرديّة" أو أيّة هويّة إثنيّة. المتجوّل، النوستالجيّ، الباحث والصوفيّ كلّهم هويّات تلغي التخوم الثقافيّة والظّروف السياسيّة. تبنّي واحدة منها هو مشروع ميتافيزقيّ. عظمة الرّيش تكمن في كونيّة وصفها للظروف الوجوديّة للإنسان المعاصر. عن طريق إثارة العناصر الخياليّة وادخالها في زاوية الرؤية إلى العالم، يعطي سليم بركات مسألة الهويّة بعداً فلسفيّاً ذاهباً إلى ما وراء مقاييس السياسات.

في الحقيقة، شعريّات سليم بركات تضع التخيّل فوق كلّ الاعتبارات الأدبيّة الأخرى. التخيّل هو السبيل الوحيد لمقاومة العالم الشّاحب للاستهلاك والخلاص من أكاذيب العقائد. الكتابة ينبغي أن تكون فعل تمرّد ضدّ الخير والشرّ كليهما، حيث تبتكر الكلمات نفسها معانٍ جديدة للوجود خلال لعبتها. في الحقيقة، الكلمات تخلق العالم من جديد أو، كما يعبّر سليم بركات نفسه في كلمته الافتتاحيّة للشّعراء المجتمعين في مهرجان الشّعر في ستوكهولم 2000: "(21) تعالوا، نخطف الله ونبقيه فدية للكلمات! الكلمات التي تبرم أنّ الله تصعيد كما هو خيال الطيور!". ذكر الله والطيور والخيال في نفس واحد لايبدو شيئاً غريباً للذي ألف أجواء رواية الرّيش. بشكل خاصّ، الأرياش هي رمز الربوبيّة والخيال في الرّواية، أرياش تنهال من السّماء، ترتفع من قعر الحقيبة أو تشكل أجنحة على الطّير أو الانسان على السّواء. الأرياش هي الخيط الأحمر في الرّواية وكما قرأتها، علامة الحضور السّحري في حياتنا اليوميّة. الأرياش تتضمّن الروحانيّة، تتواشج مع الطيران والفضاء السماويّ. (22)

الشخصيّات اللابشريّة: النباتات المتكلمة

البعد الروحانيّ والفلسفيّ للهويّة يتجلى غالباً في حوارات بين النباتات، الحيوانات والطيور، مع أنّها أحياناً تضمّ البشر، أو حتّى أشياء جامدة مثل نهر أو قبر. الفلسفة التي نصادفها في هذه الحوارات تبيّن عبثيّة الوجود وسفاهة شؤون الانسان. لهذه الحوارات والفلسفة علائق وقرابة مع التعاليم التصوفيّة التي تحاول أن تنوّر التلميذ والطّالب عن طريق المتضادّات والعبارات التي لامعنى لها ظاهريّاً، مدّعية أنّ الحكمة حَدسيّة ولايمكن بلوغها بطريق الأسباب لوحدها. وإنّه في محلّه هنا أن نشير أنّ الكاتب قارىء شغوف للأدب العربيّ الكلاسيكيّ، بخاصّة للأعمال الميتافيزيقيّة كمثل ابن عربي، ذاكرين فقط مثالاً واحداً. في استعماله للتخيّل يشعر المرء أيضاً بتأثر الكاتب بطريقة قصّ الحكايات التقليديّة في الشّرق الأوسط، هذه الحكايات التي فيها غالباً ما تتناقش الحيوانات مع بعضها البعض أو مع الانسان، كما في كتاب كليلة ودمنة وخرافات أخرى. (23) كمثل قصير على هذه الخاصيّة ذات الشأن نذكر هنا مقطعاً من محادثة بين مم ونبتة الفليفلة في حديقته. النبتة شكت للتوّ أنّها قلقة وحيرانة، هكذا يحاول مم أن يهدّىء من روعها عن طريق الإيضاح لها أنّ الحالة عامّة ومشتركة:

"نحن نَحارُ، كثيراً، ونبقى مغلقين على أمور ليس في وسع أحدٍ اقتحامُها"، أجبتُ.

"من أنتم؟"، سألتْ.

"نحن"، أجبتُ. مضيفاً في تأكيد صارخ: "نحن. نحن. ألاتعرفيننا؟"، سألتُ.
"آه. أنتم. نعم. تسيرون دون جذور. أعرفكم"، ردَّتْ.
"جذورنا تخنلف"، قلتُ شارحاً ما لن تستطيع شجيرة الفلفل أن تفهمه: "جذورنا هي الحنين.. هي الـ.."، قلتُ باحثاً عن كلمة تليق بحوار بين إنسان ونبات، يكون لها حكمتها التي تختزل كل كلامٍ عن الجذور"، فقاطعتني:
"لذلك أنا حيرانة".
"أحاول أن أشرح قَدْرَ ماتستطيعين فهمه"، قلتُ.
"وأنا أختصر كثيراً حتى تفهمني"، ردَّتْ. النسخة العربية، ص41.
تماماً كما هو مضبَّبٌ الفاصل بين العالم البشريّ وعالم النباتات في الحكاية، فالحواجز والحدود ليست واضحة أيضاً بين الأنواع الأربعة من الشّخصيّات المعرّفة سابقاً. هذا أيضاً مهمٌّ جدّاً: الشخصيّات يمكنها فجأة أن تعبر من حيّز الشخصيّة الواقعيّة إلى حيّز الشّخصيّة الفانتازيّة أو الشخصيّة اللابشريّة. فمَمْ في القصّة في البداية رجل، بعد ذاك ابن آوى، بعدئذ شبح. البطل التاريخيّ، ملا سليم البدليسيّ، يكوّن أجنحة ويطير، متحوّلاً إلى كائن فانتازيّ خياليّ. خرق القوانين الطّبيعيّة للحكاية التقليديّة، يؤكّد الطبيعة الخياليّة للهويّة وبنيتها المكوّنة من العناصر المتذكّرة، المكتشفة، المبتكرة. لكنّ، التخطي والتجاوز هذا لقوانين الطبيعة يخلق أثراً فنيّا، جالباً معه اللامتوقع والمدهش إلى النصّ.

المحصّلة

ماالذي قالته نبتة الفلفل للبطل؟ إنّها قالت أنّ البشر يتحرّكون بغير جذور. "الجذور" صورة عامّة للهويّة. الجذور البشريّة "الهويّة" هي شوق، البطل يردّ، هكذا متبنيّا وضعاً ما بعد حداثيّاً: "الهويّة إبراز نقديّ لما هو مطالبٌ به و/ أو ماهو مشتهى في مقابل الموجود فعلا؛ أو بشكلٍ أدقّ، الهويّة هي إقرارٌ غير مباشر بالعجز أو النّقص". (25) لكن دون أن تكون منفذاً وخلاصاً من القلق وطلباً لمزيد من الواقعيّة "الكاملة". ماهي الهويّة بالإضافة إلى ذلك؟ إنها علامة وشارة في الجدال العالميّ المعاصر. إنّها تظهر في هذا المضمار في كلّ السياقات الممكنة. في الدّراسات الأدبيّة، على سبيل المثال، موضوع الهويّة هو همّ وشاغل لباحثي التّاريخ وكذلك لإختصاصيّي الشعريّات الحديثة. إن قمت ببحث على شبكة الانترنت في الكاتالوغ القوميّ السويدي للمكتبات الدّراسيّة (ليبريس) فإنّك ستحصل على أكثر من 400 لقية تخصّ المواضيع المشتركة بين الأدب والهويّة (مضافا إليها 50 لقية أخرى حين تبديل البحث من الإنكليزيّة إلى السويديّة).(26) يظهر من هذا أنّ الهويّة تشكل "مشكلة". وإلاّ كيف يمكننا أن نشرح استحواذ هذا الموضوع على عقل العلماء والفنّانين على السّواء؟ "مشكلة الهويّة" عبارة تبرز بتغييرات متوائمة حسب المجال المعيّن في دراسات وأعمال أدبيّة لاحصر لها. في هذه الكتابات في الغالب تكون "المشكلة" معرّفة ومحدّدة كفقدان ونقص في الهويّة عند الشخص أو الجماعة التيّ يتم دراستها. القضاء على نقص الهويّة هذا عن طريق خلق ناجح لهويّة جديدة، هويّة أكثر "اكتمالاً"، هو الحلّ التقليديّ المعرض والمقترح في الرّوايات والدّراسات العلميّة على السّواء. بهذه الطّريقة، تُحلّ مشكلة الهويّة افتراضاً. ، لكن، المشكلة غير محلولة أبداً في الرّيش. لايستعاض عن هويّة ضعيفة بواحدة أقوى منها. في الحقيقة، تعرض الرّواية صقين من الهويّات بقسمين، قسم متضادّ وقسم متكامل، هويّات غير كاملة في ذاتها. القلق واللايقين طاغيان هنا والشخصيّات البشريّة المختلفة تبقى متعلقة برغبة لا تهدأ في هويّة مستقرّة ومطمئنّة تضمحلّ كسراب، حالما تقترب منها هذه الشخصيّات.

المصادر والمراجع:

1. Bernard Lewis (1975) History: remembered, recovered, invented (Princeton: Princeton University
Press), pp. 11 - 13.
2. In 1973 Hayden White published his influential book Metahistory: the historical imagination in
nineteenth-century Europe (Baltimore: Johns Hopkins University Press), that explored the 'literary'
aspect of the historian's work in a new way that went beyond the traditional concern with style and
mode of presentation. Utilizing the generic classifications of the critic Northrop Frye (1975) in
Anatomy of Criticism (Princeton, NJ: Princeton University Press) he tried to show how historical
narrative was founded on the same 'story-types' as literature. This, in its turn, cast doubt on the
possibility of historical knowledge as such. White's innovative work led to a heated methodological
debate, which is still under way among historians about the role of representation (language) for our
understanding of the past. For a monumental attempt to address this issue, see Robert F. Berkhofer
(1995) Beyond the Great Story: history as text and discourse (Cambridge, MA: Harvard University
Press). For a discussion of the ideas of Hayden White and their role in the shaping of contemporary
historical consciousness, see Stephen Bann (1995) Romanticism and the Rise of History (New York:
Twayne Publishers), pp. 33 – 38.
3. The complete title is: (1990) Al-Bara¯hý¯n allatý¯ nasiyaha¯ 'Mem Aza¯d' f ý¯ nuzhatihi l-mud:hika ila¯ huna¯ka
aw: al-Rý¯sh (Nicosia: Bisan Press).
4. For an appraisal of the reception of the works of Baraka¯t, see Burgi Roos (2000) 'Qamishly, plumes
et te´ne`bres: lectures de quatres œuvres en prose de Salim Barakat', the`se de doctorat, Unite´ d'arabe
et d'islamologie, Universite´ de Gene`ve (unpublished thesis). For concrete examples, see Ah:mad
Hussayni (n.d.) Salim Barakat: '"A" Iskaren" och "Polen"' ['Salý¯m Baraka¯t: the lover and the Pole'],
speech given at a literary soire´e in Stockholm 15 December 1999 (published by the author) and

Mona Zaki (1999) 'The Crossing of the Flamingo', English translation of an extract from a novel by
Salý¯m Baraka¯t, Banipal (Autumn), pp. 35 – 39.
5. In his introduction to the Spanish translation of al-Rý¯sh Juan Goytisolo conveys the following
impression: 'Barakat's prose [. . .] is a ceaseless enjoyment of inventions, fortunate images, surprising
metaphors, unexpected turns, poetic explosions, easy flights' (Salý¯m Baraka¯t [1992] Las Plumas: Viaje
sentimental al Kurdista'n, tr. Carolina Frý'as Ortý'z and Almudena Garcý'a Algarra [Madrid: Libertarias/
Prodhufi], p. 10).
Feathers from Heaven 187
6. Zygmunt Bauman (1996) 'From Pilgrim to Tourist—or a short history of identity', in: Stuart Hall
and Paul du Gay (eds) (1996) Questions of Cultural Identity (London: Sage Publications), p. 19.
7. Edward Said (1999) Out of Place (New York: Alfred A. Knopf).
8. On this epic and its author, see Joyce Blau (1974) 'La litte'rature kurde', in: Les Kurdes et les e'tats,
Peuples Me'diterrane'ens, pp. 68 – 69, who also offers a section of the novel in French translation.
9. Martin van Bruinessen (1999) The Kurds and Islam, Islamic Area Studies Working Paper Series 13
(Tokyo: Islamic Area Studies Project), p. 14; Maria T. O'Shea (1997) 'Myths, Maps and Reality:
geography and perceptions of Kurdistan', University of London: School of Oriental and African
Studies, unpublished doctoral thesis, p. 139.
10. Roos (2000), pp. 269 – 71.
11. Lewis (1975), pp. 66 – 68, 72 – 76, 97.
12. So far Salý¯m Baraka¯t has published 10 collections of poetry since his debut in 1973. For a
bibliography and an estimation of his original contribution to modern Arabic poetry, see al-Qas: ý¯da,
1 (Autumn 1999). This issue contains a feature section on Baraka¯t, pp. 198 – 328. See also the
anthology edited by Salma Khadra Jayyusi (1987) Modern Arabic Poetry: an anthology (New York,
Columbia University Press), pp. 161 – 169. English translations of some poems have also been
presented in Banipal, 2 (1998), pp. 41 – 45.
13. (1981) Al-Majmuca¯ t al-khamsa, including al-Kara¯ký¯ [The Cranes] (Beirut: Mu'assasat Filast: ý¯n
al-muh: talla).

14. For a study of al-Kara¯ký¯, see Muh:ammad cAfý¯f al-H: usayný¯ (1999) Kara¯ký¯. Salý¯m Baraka¯t, Hajalnama,
1. This issue of the Kurdish magazine published in Sweden in Arabic also includes a longer interview
with Salý¯m Baraka¯t and some other articles about his literature.
15. al-Rý¯sh, p. 81.
16. Published together as al-Sý¯rata¯n (Beirut: Da¯r al-Jadý¯d, 1998). Both parts have been translated into
German, French, Turkish and Swedish, and the first part al-Jundub al-h:adý¯dý¯ [The Iron
Grasshopper] (1980), also into Kurmanji. Translated novels by Baraka¯t so far exist in Hebrew,
Spanish and French.
17. See, for example, Stuart Hall (1992) 'The Question of Cultural Identity', in: Stuart Hall, David Held
and Tony McGrew (eds), Modernity and its Futures (Cambridge: Polity Press).
18. Mucaskara¯ t al-abad (Beirut: Da¯r al-tanwý¯r, 1993).
19. Las Plumas, p. 9.
20. Roos (2000), p. 233.
21. This speech is published in 00Tal, Journal of Literature & Fine Arts, 5 (2001), p. 8, a bilingual
Swedish/English issue.
22. In her reading Roos suggests a somewhat different interpretation of the 'labyrinthe ''plumesque'' of
al-Rý¯sh. She connects the occurrence of feathers and wings with a state of pessimism and desperation
in some characters, with feelings of pain and sensibility, of being close to death. See Roos (2000),
pp. 281 – 287.
23. On the popularity of 'animal stories' in modern Arabic narrative and for some examples, see Abdo
Abboud (1999) 'Animals Debating in Modern Arabic Narrative', in: Angelika Neuwirth (ed.), Myths,
Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature, Beiruter Texte und Studien, Band
64 (Stuttgart: Steiner).
24. al-Rý¯sh, p. 41.
25. Bauman (1996), p. 19.
26. Web search conducted 25 May 2001.

كاظم جهاد حسن

مقدمة عن الفصل المتضمن عرضا لبعض أعمال سليم بركات

الجزء المتناول في هذا الفصل فيه شيء من المجازفة. بالإضافة للاستعمال المأخوذ به في الكتب الموجزة وأنطولوجيا التاريخ الأدبي المعاصر، الذي يتضمن شاعراً وأديباً روائياً كسليم بركات بين الكتاب السوريين، وكاتباً مثل إبراهيم الكوني بين الروائيين الليبيين، نجمع هنا في نفس الفصل ثلاث تجارب لهم حسب رأينا، مقام شائع من تموضعهم بين الثقافة العربية وثقافة أخرى. إذ الأول من موقع كاتب كردي يكتب باللغة العربية، والثاني من موقع كاتب طوارقي يكتب باللغة العربية، موضحاً في كثير من كتاباته هذا الاختيار. وبالمقابل فالتجربة الثالثة، تخص الكتاب السودانيين، وعلى رأسهم الطيب صالح، يتطلب بلا شك توضيحاً. يعود سبب ضمهم في هذا الفصل للوضع الجغرافي الخاص لسودان، حيث يتموقع هذا البلد منفصلاً بين الثقافة العربية الإسلامية وارتباط روحي لايزال نشطاً مرتبط بأفريقيا السوداء، حيث سنرى فيما يخلفه من أثر على بعض النتاجات الروائية. وهكذا فالكتاب السودانيون أيضاً متأرجحون بين رؤيتين عن العالم وإرثيْن: العربية والأفريقية.

التواريخ وما يشغل تلك الأمم من طرق معيشة أخرى، حيث هؤلاء الكتاب يحملون صوتهم وزودوا كتاباتهم بنبرات خاصة متعددة يستحق إبرازها. وهذا لايعني بأية حال بأننا نفصلهم عن الثقافة العربية أو بالنسبة للكاتبين اللذين أشرنا لهما أعلاه، ننكر عليهم كل انتمائهم للأدب السوري في هذه الحالة أو الأدب الليبي فيما يخص الحالة الأخرى.

سليم بركات أو ما فوق الواقعية الكردية

ولد سنة 1951، هاجر إلى بيروت في بدايات سنة 1970 وعمل في الصحف الفلسطينية. بعد الترحيل القسري للفلسطينيين في سنة 1982من بيروت، أقام معهم في قبرص. ومنذ بضعة سنين يقيم في ستوكهولم كلاجئ سياسي. هذا الكاتب الكردي من سوريا، اختار منذ البدء التعبير باللغة العربية، لغة يمارسها بجدارة. في البدء كشاعر، ثم يضيف الرواية، ويسجل من بعد نجاحاً بإصدار سيرتين مختصرتين عن طفولته والأخرى عن صباه. معنونتان "الجندب الحديدي" 1980 و" هاتِه عالياً؛ هاتِ النّفير على آخره" سنة 1982. مخصصاً جلَّ أعماله تقريباً ليتناول الفضاء الاجتماعي والعقلي لأكراد سوريا. في أولى رواياته "فقهاء الظلام" 1985، ترجم إلى الفرنسية حيث عبر دون شك بشكل فائق عن ذلك الفضاء بقدراته الروائية القيمة. الرواية تمزج إعادة الخلق الشعري للفضاء الكردي إثر أحداث لها خاصية خيالية، ومستوحاة من أجواء القصص والحكايات التي تهدف لإظهار ثنائية خيالية وسحرية لذلك العالم. الفعل يمتد بين ولادتين، الملا بيناف وزوجته الثانية الشابة برينا ينتظران طفلاً. الراوي يصف شباب الوليد، نضاله الموازي في الخارج ضد طبيعةٍ هي غالباً ثلجية وقاسية. بعد ولادته "بيكاس" الذي يعني الوحيد، يشيخ كل

ساعة ما يعادل ثلاث سنين منذ الظهيرة وهو شاب مؤهل للزواج وها هو يتزوج بـ "سنم" ابنة عمه في نفس المساء مثقلاً بشيخوخته، يختفي في الثلج مغطى بمعطف أبيه وهذا يعلن موت ابنه، ويعد دفناً كاذباً بحشر وسادة في التابوت. وعندما يختفي الأب بدوره، تتعرض العائلة لبعض الخلخلة، فعمة بيكاس تقع في فخ منصوب من زوجها لحيوان مفترس فتموت على إثره، اثنان من أعمام بيكاس يفقدان عقليهما ويحاصران كل الحيّ، بينما أحد من أعمامه الكبار يعزل نفسه في خيمة ويعيش فيه حتى أواخر أيامه. يمر الزمن ويولد ابن بيكاس الذي سيدعى أيضاً "بيكاس الثاني" ينمو بنفس التعاقب الزمني لأبيه الغائب والذي سيقابل شبحه يوماً ما. بمقابل تلك الأحداث المتخيلة المذكورة، يعرض حياة الشخصيات ويعيد إنشاء انتسابهم الجينيالوجي، وهكذا بالنسبة للحرب العالمية الأولى، ونظام الحماية الفرنسية، الصراع مع تركيا، هجرة سكان القرى، صراعات المعارضة البدويين للكرد، وأيضاً صراع مختلف العائلات الكردية فيما بينها.

الرواية تلعب بالتناوب بين نوعين من السرد، أحده واقعي أو شبه واقعي، والآخر خيالي ويتعلق بلعبة. فإذا كانت الحقائق المقدمة على أساس الواقعية تتيح لنا فهم القساوة التي تميز حياة الكرد وتفسر تقاربهم من حقائق العالم، فالجزء المتخيل والعجائبي يمتلك عدة دلائل. قبل كل شيء يفتح لنا منفذاً للعقلية الأسطورية الكردية، خالق من الأصل موديلاً وأساطير. في نفس الوقت يشير للخيال العلمي ومقلداً الاكتشافات الأخيرة للعلوم الحياتية. المؤلف يتخيل نضالاً مداراً من قبل أحد الحيوانات المنوية لمعرفة ماضيه مثل نوع ويشق طريقه عبر كل أنواع الحواجز. هذه الطريقة في تخيل حياة أولية وإعطاء الحياة صورة كفاح يقاد مذ اللحظة الأولى القادمة، مفهوم ليس بمعزل عن صدى فلسفي وشعري. النضال المتوازي مع نضال مقاد من الرجال خارجاً، يأتي ليضيف قوة على كل من هذين النضالين بصورة عن الآخر. في الحقيقة، العنف في الخارج حالة مألوفة عن جرائم الشرف وجرائم معدة دون نهاية للدفاع عن مصالح مادية أو معاقبة الخونة الذين يعترفون على آخرين. الجريمة الكبرى هنا، تتضمن إعلام البوليس الحدودي عن تنقلات المهربين. إذ يحتل هذا مساحة كبيرة في روايات بركات وهو عنصر رئيس في الفضاء الاجتماعي الكردي الذي يصفه، حيث يمكنهم نقل التبوغ غير المفروضة عليها الضرائب كما هي الحال بالنسبة للأسلحة. حكم بصورة عشوائية على هذه الخروقات القانونية في حركته الأقصى وتمكن هؤلاء من تجاوز الحدود المفروضة بسهولة، فهذه أكثر من كونها مغامرات بسيطة، إنها ترمز لكل أمل الشعب الكردي بخلق مكانة خاصة لهم كمكانة الآخرين. "انتزاع الحدود" (حسب تعبير جيل دولوز)، حيث الأكثر فعالية يأتون ليردوا على آخرين أقل فعالية ومضمون ذلك ملأ من قبل السلطة وهو مرادف للتشرد.

إذا فضلنا الأخذ بنظر الاعتبار بعض روايات أخرى للمؤلف حيث يتخذها ليرسم هذا العالم على حساب كتابات أخرى له، فنستر عي أكثر الانتباه لـ "الريش"1986 على سبيل المثال، إذ يعيد فيها بركات تقييم حياة الكرد بإعطائه جسداً عبر جزء كبير من نتاجه الأدبي.

في "معسكرات الأبد" 1993 يعيد إحياء سنوات 1940 على مسرح يمتد قرب قامشلي في الشمال الشرقي من سوريا، حيث يقيم منذ الأزل أكبر طائفة كردية. مسرح وديع حيث يوفر من خلال العنوان بعض صور عن الأزل. اثنان من الديكة يفتتحان في فصل مع صراعهم المكرر، سلسلة من أخذ وتحرير ينتهي كل مرة في عاصفة من غبار وريش متطاير. إنه يتعلق هنا، بعنفٍ لا يعرف أحد دوافعه، ولكن لا يستدل منه على أية حدة. هذه البراءة المصاحبة أحياناً بضجة، هي على شاكلة الأرضية المقدمة حيث يعيشون فيها، وإن تساءل الراوي في النهاية: "وماالذي كانت الهضبة تفكر فيه، على أية حال، أبعد من خصومة ديكين لا يراهنُ على حقد أحدهما على الآخر

قطُ، كأن الذي يجري بينهما فسحة صغيرة في مزاح كبير؟(...) بيد أن الغيوم التي تتكاثف في تلك الأنحاء، وتتداخل، وتنفصل، وتتوازى، وتتدحرج ببياضٍ على سوادٍ، وسوادٍ على بياض، هي أقرب إلى أن تكون بعضاً من أفكار الهضبة؛"ص220.

تظهر وداعة الحياة على مسرح الأحداث أيضاً في صورة ثرثرة دائمة لابنتي موسى، حيث الفكر الطري ومظهر بساطةٍ خاطئة تلخص العمق الفكري للسكان. الذكريات حول النضال المقاد في عامودا من قبل سعيد آغا دقوري، حيث شبحه يستمر زمناً طويلاً فيما بعد بملاحقة الخصوم بعد انقطاع الاعتداءات، تلك الخاصة بتيمورلنك والمناورات المنقادة من قبل الفرنسيين، أعاد بالإضافة لذلك إحياء بعض حلقات من تأريخ الكرد. وأثار بالمثل انطباعات أولى أحدثت بسبب الاختراعات الجديدة: إذ شوهد للمرة الأولى، الشخصيات المعروضة في السينما على اعتبارهم وقحين، لأنهم يقلدون الله الذي، وحده، يتكلم رغم غيابه. والسفن التي لم ترهن هبة أبداً ولم تعرفهن من قبل إلا عبر قصة سفينة نوح، خشي من كونها كلام الهواء أو الريح بالقرب من الله. إذ، الله لا يخذل أبداً الريح التي هي أحد رسله مثلها مثل البرق.

مجموعة من أخلاقيات وحكم تعيد لنا إنشاء روحانية هؤلاء الناس الذي لهم "الإنسان هو غضبه"، "الغبار ضيف الشرف" و"المكان يجسد حنين الله".

بين طيات كتابة هذا المؤلف وبالانطلاق من تلك الخاصية بالقراءة، يتثبت مع ذلك درجة قلق يشتد بصورة متصاعدة: لماذا اللجوء لوصف عالم والتشديد على نوعياته إذا لم يكن هناك خطورة تجثم عليه؟ قلق ينصب نحو الماضي (مرثية) أو نحو المستقبل (خوف وصرخة إنذار)، ويشكل كبُعد مخفي لبلاغة ما. كُتِبَ في البدء مضمراً أو بحبر مخفي، لكن لن يتأخر بإجلاء الهدف عن نفسه. في الحقيقة، الصفحات الأخيرة مخصصة لوصف جاف لضجيج مدوٍ في طريقه للاقتراب، جسد غريب يأتي ولا نعرف من أين، من السماء أو من الأرض. نفكر بجيش يتقدم، عاصفة تهدد بالفقدان والغرق. في النهاية، وفقط في النهاية، نفهم أنها طائرة تتقدم من أرضية الأحداث. فقط عن طريق الضجيج الذي تحدثه نتأكد بأنها لا تنبأ بالخير.

في رواية "دلشاد وفراسخ الخلود المهجورة" 2003، يلجأ الكاتب لحبكة جميلة عن الترجمة ليتكلم عن كل مأساة الكرد. أجواء الرواية تثير مدة زمنية تمتد لمنتصف القرن العشرين. امير يدعى مهران، يطلب من دلشاد، شاب كردي شاع عنه امتيازه المعرفي واللغوي وسهولة تعامله مع اللغة التركية والعربية والكردية، بتعلم السريانية ليتمكن من ترجمة نتاج كبير معنون "المختصر في حساب المجهول" كتاب ينسب لـ "جرجيس لوقا سالوحي". إنه هو، قال الأمير بمرح، "طريقة جميلة لنتاج ما أن تفقد نفسها، لأن كل ما يأتي عند الكرد يضيع". تمر السنين والشاب يتعلم السريانية على يد عالم شيخ. ثم يسخر نفسه للترجمة. كل مساء، يقرأ الأمير على ضيوفه وجلسائه من نبلاء المدينة فقرات مترجمة. كل فقرة قرئت تنال الاستحسان أو عدمه من المتجمعين. المناقشات التي لا نهاية لها تتركز حول القراءة تكشف عن مواربات الفكر الشعبي للكرد وكذلك محدوديتها. مثال على ذلك: في لحظة ما، المخطوطة تشير لبعض ملائكة شكوا في مهامها والبعض لا. إذ الملائكة المضرين حسب المستمعين الكرد لا ينتسبون للخلق.

بهذا الشكل يستمر العمل، الأمير يطالب كل يوم بفقرات أخرى. وأكثر من ذلك، فهذا الأمير الأصيل يبدأ بفهم كل شيء ويقول كل شيء له علاقة بالترجمة. على سبيل المثال، عندما يتردد الشاب دلشاد بترك قريته الأم، سياسيل ليعيش في كلاس قرب أميرهِ، هذا الأخير يدعوه بتبديل كل فكره عن سياسيل للإقامة في كلاس: "دلشاد: احمل سياسيل ببصر كيانك، وبصر طباعك، وبصر

الهواء في رنتيك، إلى كلاس، انقلها حفنة حفنة كالأرزّ، من الكيس إلى الطنجرة، واطهها بهدوء على نار كلاس، تنضج سياسيل جديدة لها نكهة لحم الأرنب بالزيتون والزعفران"ص125.
نفس الشيء بالنسبة لدلشاد حين يعلن للأمير نهاية الترجمة، فهذا يجيبه بأن ترجمة المؤلف لن يعرف له نهاية أبداً. وحتى يزوده بمواد العمل، يدعوه في قصره بطريقة خيالية، رؤية عجائب، كل محلات المدينة. الدكاكين نفسها وليس مالكيها بصورة خاصة، مستعرضة ومقدمة نفسها لتأملاته. ناتجة عن مناقشة حيوية حول فضيلة مختلف الأعشاب ومختلف الأدوات. الرجال نفسهم يخضعون للمترجم بحكاياتهم، وهكذا بالنسبة لمعارفهم، مثل هذا المزارع الأحدب الذي لم يلعن فقط والديه ناسباً لهما عاهته، ولكن يكلمه أيضاً عن تلك الأزهار القابلة للانتصاب: غافية بثقل في الطبيعة، سيقانها تنتصب مع اقتراب كل مخلوق. دلشاد مجبر على الاستماع لكل هذه القصص والمعارف ويوردها في مؤلفه، على أساس أنها تمثل جزءً من تأريخ الكون.
بروية مترجمه المفتقر للمواد، الأمير يدعوه إذن، بفتح المحيط على عالم الكرد وكتابته، وهذا يعني بالنسبة له الترجمة. هذه العدوى بالترجمة عن طريق الكتابة بدأ مسبقاً، في اليوم الذي أعلن دلشاد حبه لأكيسا زوجة دينان وهذه الأخيرة ردت بطريقة ملتهبة على هذا الحب. وباكتشاف دينان للزنا يسكت بشرط إدراج قصته بين وقائع الخلق. الأمير مهران غير مسرور من هذا التداخل، فيلجأ للاختفاء عن عين دينان، والذي دبر بدوره لإعماء عين زوجته. وهذه الأخيرة ستموت فيما بعد غارقة. يأمر الأمير لوحده، طالباً من دلشاد تنسيق السرد الكبير بإقحام الوقائع التي نفسه مَنْ حرضَ بسردها على مستمعيه على أساس أنها كتبت من مؤلف "المختصر في حساب المجهول".
في هامش الترجمة التي تتحمل مسبقاً، خيانة لإعادة ابتداع مؤامرات دبرت ونفذت.
لمكافأة الشاب المترجم، الذي بدا بأنه أنهى الترجمة وأظهر نفسه مستعجلاً للرحيل، الأمير فرض على زوج الجميلة زلفو، ابنة أكيسا بطلاقها لكي تتزوج من دلشاد. بعد موت الأمير مهران، ابنه همام يخلفه. وهذا أيضاً يطلب من الشاب المترجم ليعمل بشكل حيث لا ينتهي المؤلف. يستقر دلشاد في مدينة أخرى مع زوجته الشابة، وابنتيْ هذه الأخيرة (الناتجتان من زوجها الأول) ووليدهم الجديد. من هنا، يستمر بتزويد الأمير الشاب بفصول إضافية من المؤلف السرياني الذي أنهى ترجمته منذ فترة طويلة. الكرد بحاجة للحكايات؛ مبدأ تأثير "ألف ليلة وليلة" بأنها قابلة للتداول عالمياً. فيتحول دلشاد، إذاً، من مترجم لمبدع. صار دلشاد كهلاً بعد أن جمع في جلد مزين الاثنين والخمسين من مجلدات "ترجمته"، فيستقبل يوماً مع زوجته زلفو اثنين من الجنود الدرك الذين حققا معهما حول مهربي التبغ. يجيب دلشاد وزوجته بأنهما لا يعرفان شيئاً. لذا يستجوبهما الدركان إن لم يكونا متعاطفين مع قائد المتمردين الكرد. يردان بأنهما سمعا فقط بالتكلم عنه. ثم يلاحظان المجلدات، فيحققان حول محتوياتها، فالكهل يقول لهما عن محتواها. أحد من الدركين الاثنين، الذي هو من أصل سرياني، يطلب في رؤية الأصل، ويطلب منه معرفة كيف بمجلد واحد ولد منه اثنان وخمسون مجلداً. الكهل يرد بأنه لم يفعل سوى القيام بترجمتها. فيخرج الدركي المجلدات إلى الحديقة، وينظمها واحداً فوق آخر ويطلق عليها رصاصة ليعرف كم ستخترق طلقة واحدة من المجلدات. الطلقة تتوقف في المجلد الرابع والعشرين. فتحدث، إذاً، ثغرات فتبتر النتاج. كلام كردي ربما أراد العبور فجأة من قبل المهربين (هذا الغنى الدائم المعبر بموضوعة المهربين والترجمة) ولكنه باء بالفشل. وكما فعل الكهل وزوجته دائماً في الأوقات السعيدة وفي الآلام فانهما انهمكا بفصفصة حب اليقطين المالح.
الرواية الأخيرة لسليم بركات، كهوف هايدراهوداهوس، 2004، تستعير شكل ولغة الحكايات القديمة، لتنشأ أسطورة بليغة حول السلطة. في مدينة خيالية تسمى هايدراهوداهوس، حيث تعيش

طائفة من مخلوقات يسمون هوداهوس. على شاكلة مخلوقات السنتور في الأسطورة، يتكونون من أنصاف إنسان وأنصاف أحصنة. من بين المميزات الغريبة الأخرى، أن لهم عادة المشاركة في الحلم: ففي كل زوج، يرى أحدهم نصف حلم والآخر نصفه. في أحد الأيام، يقرر أميرهم بأن على كل زوج سرد نصف حلمه. الهوداهوس يجدون ذلك تجديفاً، إذ حسب رأيهم، الأحلام ابتدعت من قبل الألوان والألوان هي عناصر إلهية. البعض يقوم بسرد أحلام غير متقاسمة؛ وآخرون يلتزمون الصمت. هؤلاء وأولئك يعاقبون بشدة. يأتي يوم ولا أحد من الهوداهوس يرى حلماً. وتنصحهم عرَّافة بنوع ما، بابتداع الأحلام وسردها أمام الأمير. ينفذون الأمر حتى اليوم الذي يتقدم فيه التوأمان ولا يتمكنان من التكلم. أحدهما يتجرأ فجأة ويكشف للأمير بأن كل الأحلام التي سردت من قبل كانت في الحقيقة مبتدعة. يتنكر الأمير على الفور ويقوم بالتحقيق لمعرفة إن لم يكن هناك مؤامرة تحاك ضده. بعد بضعة أيام، يتم التعرف عليه من قبل صديقة للعرَّافة التي تقبض عليه وتذبحه، مفسرة تصرفها ذاك بأن الأمير لم يكتفِ بحكمه علناً، أراد أيضاً الحكم في الخفاء، وبأنه لم يكتفِ الولاء المعلن بل أراد الاستيلاء على الحياة الخاصة للهوداهوس. ومع ذلك، الحكم العائلي للأمير لاينتهي. إذ تنجح زوجته بالاستيلاء على الحكم من بعده بإحلال أحد من الذين يشبهه في مكانه. العرَّافة تفهمها بأنها خرقت سره، تعينها بإخفاء جثة الأمير وتعهد بكتمان السر المشترك. تنمو دعابة بين العرافة وصديقتها التي اغتالت الأمير، تنوّه من الآن فصاعداً بأن العرَّافة هي التي ستمسك بتلابيب الحكم. أسطورة الرواية تنتهي على جماعة من شعراء المديح يلقون خطبهم المديحية.

نلاحظ بأنه، في هذه الأسطورة المنسوجة بمعرفة، مزودة بكل غرابة، حيث بركات فيها متمكن، يمكن استنتاج عدة إشارات لطغاة حكموا أو يحكمون في العالم العربي أو أماكن أخرى.

الترجمة عن الفرنسية: بيان سلمان

عن كتاب الرواية العربية (1834-2004) دار أكت سود، سندباد 2006

بيني توندال

كائنات السنتور تعشق وتعاني، في عالم آخر

سليم بركات الكاتب الكردي، الذي يقيم في السويد ويكتب بالعربية، صدر له العام الماضي مجموعته الشعرية (النهب) والتي استهلها بقصيدة طويلة على شكل مونولوج مع الموت؛ إنها قصيدة تتأبد في الذاكرة، لأنها تتحدى - وببرودة أعصاب - فزعها الخاص بها، بنزق مقتضب، يشحذ في القارىء نزقه الخاص به.

إن بركات الذي صدرت له ترجمات بالسويدية، وللمرة الرابعة، يصدر هذه المرة بصيغة أقل إثارة للحفيظة، لكن ليس بالضرورة أن تكون أشد تبسيطاً أو أقل أهمية.

كهوف هايدراهوداهوس (الرواية المترجمة إلى السويدية من قبل: يوناثان مورين، والتي صدرت عن دار النشر "ترانان)، تتخذ شكل حكاية طويلة عن السنتور الذي يرى أحلاماً مزدوجة وثنائية، عن وحيد قرن أرقٍ يحرس صورة حطام إنساني، عن مملكة تتنبىء فيها الألوان عن آلهة وشعراء يجولون حول أنفسهم، في حلبات السباق، ويصدحون بأشعارهم ماستطاعوا، والانسان في كل هذا موجود كبقايا صورة، أو كذكرى من حلم عن الوحدة والنسيان.

هايدراهوداهوس غير موجود، إنه بعيد، بعيد هناك في الماوراء، لكن يمكن الاحساس به وتلمسه من خلال الاسطورة، التاريخ، الآداب، الماضي والحاضر، هنا، حيث يقيم سانتور من الرجال والنساء وأطفالهم من السنتور أيضاً في عائلة متكاملة، هنا، حيث تعيش أميرة مع عدد جم من المنقذين، وأمير يستبدل رفعة موقعه مع رجل من عامة الناس، حيث نلمس جنون عظمة رجال السلطة، ومناضل تحرير (نسوي) قاسٍ ومغتبط.

ورغم هذه التعبيرات الشائعة، نحس بأن كهوف هايدراهوداهوس تختلف عن سائر الحكايات والروايات وأعمال الدراما الأخرى، لسبب يكمن في لغة بركات الانسيابية والجميلة، ولاأعرف إن كان هذا يعود إلى أن هذه الرواية أشد وضوحاً ومباشرة من حكاية (الريش) المترجمة إلى السويدية، والمنشورة عام 2003، أو أن سبب ذلك يكمن في حرفية وتمكن المترجم يوناثان مورين، والذي عمل على ترجمتها بدقة، غير أن أسلوب بركات يلحظ عليه في جيده والأقل جودة أيضاً؛ إنه أكثر أناقة واتساقاً من أي وقت مضى، فالعبارات تتمادى وتترامى، وكأنها تدل نفسها بنفسها تماماً، وتأخذ بيد بعضها البعض.

في هذه الرواية، ثمت شيء لم أتمكن من سبر أغواره تماماً عن الأحلام والنسيان، عن هذا الامتلاء التام بالدلالات لصورة غير شاملة أو مكتملة، إنه شيء رائع وفوق اعتيادي؛ فالنص يتسامى بقوة لغته وبطاقة صوره التعبيرية الخاصة به، التي تمتد بعيداً كما بين قضبان متوازية مزخرفة أو مزينة، أو ربما محاطة بسياج يمكنني من خلاله رؤية السنتورفي هايدراهوداهوس يعشقون ويعانون، يولدون ويموتون، لكنني لاأستطيع - في الواقع - أن أصل إليهم، لأنني لست بحاجة لهذا، ولأنهم يعيشون في عالم آخر، لاأعيش فيه.

الترجمة عن السويدية: حجلنامه.

الدراسات

سامي داوود

ألفة الشبه ـ الحيوان في أرواح هندسية

إن الحيوان والروح لايبدآن إلا مع العالم، ولاينتهيان أبداً مثل العالم..
"ليبنتز" (المونادولوجيا)

لا تفقد المادة صورها المختزنة بالعطب الذي يحجب عنها نفسياً ما تحتازه فعلياً، وإن كان هذا المحتاز الفعلي بطبيعته غير ممتد مرئياً، فالتلف ـ النسيان يصيب فقط الآلية المحركة لصيرورة الصور، لما ستؤول إليه الصور إلى فعل ممكن، إذ أن النسيان وضع جسمي متصدع نتيجة فقدان حس التوجه المنسق لحركات الجسم مع الانطباعات البصرية الخارجية نحو إنتاج استجابات نافعة في الحالة الحاضرة للجسم، وكون جوهر الحالة الحاضرة للجسم هو تركيبه الحركي لأبعاد ثلاثة لاتلبث أبداً، فإن الأشياء اللامرئية ـ الصور الذكرى، تفقد بذلك وسيطها الحسي الضروري لتحققها في هيئة إحساس ممكن في الفعل الناشيء للانتباه ـ التعرف، مما يقصي عن الانتباه ما يشتمل عليه من صور مسبقة للإدراك، أي عجز الاستطالات الحسية عن التمظهر في صورة إدراك ـ فعل ممكن، وذلك لأن العطب الذي أصاب الآلية المحركة يقوض الجسر الذي من خلاله تعبر الاستطالات الحسية القادمة من الوسط الحسي المحرك إلى ما تفضله ـ تنتقيه من صور ـ ذكرى أكثر مناسبة للإدراك الحالي، فيعجز الانتباه على التعرف. تتطلب هذه الوضعية العليلة علية مساعدة، بل إنها تنتج معلولها المتمثل وفقاً لـ "برغسون" في: "ضرب من الموقف الذهني المندمج هو نفسه في موقف جسمي". هكذا إذاً، يحذف الموقف الذهني الحواس والشيء الخارجي لاستعادة المادة البصرية ـ الصورة المسبقة ـ بتحريك العناصر العصبية المحركة ذاتها والمسجلة في مخطط ذكرى ـ الإدراك الأول، حيث تتحرر الروح من تلف المادة وتمرر صورها عبر الصدع الذي أحدثه النسيان في الجسم.

لايحمل الجسم، إذاً، الصور في صناديق دماغية أو في أدراج نخاعية، فيفقدها بمجرد اقتلاع درج أو إحراق صندوق، بل هو يتوسط بين مادة العالم الخارجي وبين الذاكرة المستقلة عن المادة وغير المحددة إلا بالروح الذي يشتمل عليها، يحفظها من تلف المادة ـ الحيوان، فالجسم برزخ بحدين غير متناظرين، يفتح حقلاً تواصليا بين المجالين الروحي والمادي، وعندما تفقد الروح رداءها الجسدي، فإنها لاتتوقف، لاتنعدم بالموت العيني الذي يطبق حافتي الجسد والروح على بعضهما البعض، وفق ما ذهب إليه "فيورباخ" في تأملاته عن الموت، بل إن الروح اللامرئية تفقد حقلها المرئي الجسدي، إذ أن الجسد المرئي هو الكثافة التي من خلالها وبداخلها تتمظهر الروح اللامرئية، وهكذا تنعقد العلاقة بينهما، بين المرئي الجسدي أو الكثافة المروضة بتعبير سليم

بركات وبين الروح اللامرئية أو الكثافة الملجومة للكائنات اللامرئية - الفواعل السردية في النص المضغوط.

"أرواح هندسية "الذي نصنفه ككناية عنه بـ رواية، فهو بنمط تركيبه يمتنع عن التعامل معه كرواية بل وإنما كخطاب مضغوط بنسيج منفتح على خطاب بصري حسي تمكن سليم بتشكيلته الخطابية الفريدة من تحميل المقول بالمرئي الذي كان من الممكن أن ينحرف بإستراتيجيته الخاصة عن التمظهر اللغوي والاستعاضة بالصورة عن الكلمة بوضع تمثيل بصري بين اللغة التي صاغت مشهد الموتى الذين يخبطون الرمال الدامية في قبو العمارة المجاورة لعمارة "أبي كير".
أما أصل تمثل هذه الصورة فهو تمريرها من قبل الروح عبر الصدع الذي أحدثه النسيان في الجسم، وأي جسم، جسم متأرجح في كثافته بين نقيضين يؤسسان الواقع النفسي المنكشف على ذاته لخطاب الأرواح الهندسية، فكل الخطاب الروائي هو خطاب حلمي ممرر عبر صدع نفسي وعطب جسدي لهذه الشخوص المجبولة من مادة هلامية التمظهر، وهذا التمرير هو الذي يؤسس هلوسة تمثل الواقع المختفي بواقع بديل؛ إنتاج ثدي بديل - جسد بديل بكثافة بديلة، يغطي قصور امتلاك الثدي في مرحلة تصدع مونادة النفس المتمثلة بالمعنى الفرويدي للتحليل بـ "أنا الثدي" التي يمكن قياسها برهاناً على أنا الروح بالنسبة لشبه الأعرج، ولشبه أ. دهر، ولشبه صديقه الرسام، الذين يتحايثون مع الكثافات الأخرى المشبهة بها، فيكون الشبه في "الأرواح هندسية" هو النازع المحرك لرغبة الروح في امتلاك واقع بديل ذو ملامح مختلفة كعمارة أبي كير التي يعود إليها أ.دهر بمفاتيحه التي ألقاها في البحر، ليجد المصعد الكهربائي للبناء يعمل، وكذلك البناء في هيئة مختلفة عن هيئته التي غادرها أثناء انهيارها وهو ينتقل في المرآة. تتسق صور سليم الهلوسية المنبثقة من خارج المادة والوصف الذي حلل به ليبنتز الأرواح بما هي "مرايا حية"، مرايا تعكس الوجود لاجسميا وتسند الصورة المدركة لعالم الواقع، بحيث يكون الشيء المدرك محايثاً بعالم لامرئي له، أو يشتمل الواقع المرئي في ثناياه على عالم لاجسمي يضيء إدراكنا للواقع المرئي، إذ لا يشكل العالم المرئي إلا الجزء المرئي المتماسك والمدرك من العالم الحقيقي مما يجعل من العالم الواقعي ترميزاً للعالم الحقيقي، والخلاصة الأكيدة إذاً، هي أن التلف تغيير في حالة المادة فقط وأن الموت تغيير لعالم الروح وليس تلاشياً كلياً أبداً للكائن المستمر بهيئته اللامرئية، أما الجسم فإنه يتعرض لتعفن مادته الجسمية المرئية فينحل دفعة واحدة في وضعية الموت، إلا أن الروح لاتتركه بشكل كلي، لذلك اعتمد سليم في التفريق بين النقيضة: مرئي - لامرئي، الكثافة في تحديد كيفيتهما الحسية المتفارقة ظاهريا والمشتركة في جوهرهما الواحد، ألا وهو الكثافة المترسبة أو المتبخرة، فالروح تحمل باستمرار صورة الجسم كذكرى وترتديه في الهيئة الأخرى لها، عندما تتماسك أجزاء لامرئية مع المونادة المركزية - النقطة المنسوجة بفعل تقاطع مجموعة خطوط نسيجية بلغة ليبنتز، مشكلة بذلك ومجسدة قانون الارتباط الكلي بين كل الأشياء، حيث ينكشف الواقع النفسي للمادة الحلمية التي جبل منها سليم بركات "أرواح هندسية" بواقع اللاشعور منكشفاً على صوره وبامتداد الذاكرة المحضة. بكل يقين لايغدو هذا الأمر ممكناً إلا في الألفة المتخيلة للنقائض الموحدة التي يؤسس سليم من خلالها الصدمة النصية. فالنسيان قدر المادة، أما الروح - الذاكرة المحضة، فهي خلاص المونادة لبقاء واستمرار العالم عبر تخيله. إذاً، الصرح المرئي الذي يحتوينا محتوٍ داخل وعاء لامرئي يطرح باستمرار صور تحيل إليه ترميزيا وتنخر باستمرار ما اطمأن إليه جهلنا بالعالم الواقعي الهش، مثبتة أن الغلاف المرئي محمل بارتباطات فلكية وجسيمات لامرئية تسندها، بحيث يفقد المرئي بدونها حضوره الظاهراتي وترميزه المتعدد الدوال. غير أن سليم في الأرواح الهندسية يجبل بالمتضادات مفهوم - ماهية

الحرب المقوضة لمفهوم الجسم والروح في الواقع، وكذلك تقويض الحرب للواقع بما هو محض رامز مرئي، بمزجه أو بالأحرى بتقاطع وتداخل الأزمنة في نسيج الحرب وبالتالي اختلاط صور هذه الأزمنة في ألفة تلغي عنها دهشة حضور ماهو مصنف بمنطق هويته كغائب في مكان صورة تموقعها هويتها المستقبلية في الممكن التحقق وليس في المتحقق غير المنقضي وإحاطة صور هذين المتضادين بالآني، غير الثابت، لا في انتقاله المستمر من المابعد إلى الماقبل، بل وإنما في ذبذبته التي تآني الماضي والمستقبل بحيث يغدو الحساب داخل الأرواح الهندسية ممتنعاً، يجعل من زمن الحرب هو الدوام الذي تتواتر عليه الوقائع في البعد الهرمسي للحرب، وكون الحرب هو جموح واقعي، فإن الجنون هو القانون الذي تصطف على أساسه الوقائع داخل الأرواح الهندسية، لذلك نجد بأن زمن الرواية زمن صوفي يكون فيه الماضي مستقبلياً، أي بتعبير "أوغسطين" يكون زمن الرواية هو الـ "ماضي المستقبلي"، مما يجعل ممكناً تركيب الوقائع المرئية باللامرئية ومحايثتهما بحيث لايتعرفون على واقعيهما فتعجز الكثافات الخمس من التعرف على واقعهما المرئي بالنسبة إلى أ.دهر، وكذلك بالنسبة إلى جد أ.دهر، وكذلك يعجز الرجل البدين الذي يثور من عدم بيع البائع جريدة لأولاده.. "إنه لايرانا يا أبي... كمن تذكر شيئاً: أنا ميت" (ص124)... إلخ، فسليم ينسج من ألفة الشبه ـ الحيوان هذه صدمة اختراق النسيان لخواص الروح، الصدمة التي تخترق ما نتكئ عليه من تجريدات معرفية لبرهاننا على لاقطعية ولاحتمية الواقع المرئي وبرهاننا على ثنوية العرض والجوهر؛ الارتباط المستمر والتلف الفقدان، صدمة خطاب يشتغل على إلغاء الصدمة الداخلية في النص، لإنتاج نص صدامي في الألفة التي يقيمها بين الكيفيات المحسوسة للكثافات المتضادة. تلغي لادهشة اللقاء بين الكثافات المتضادة، المسافة الفاصلة بين المرئي واللامرئي، تعايشهما في المكان بحيث يفقدان ترميزهما الهوياتي، فتكون صدمة خطاب الأرواح الهندسية هي الألفة ذاتها التي يؤسسها سليم بين ثنوية الشبه ـ الحيوان الحيوي، والألفة هنا ليست هي الانتباه للصورة المسبقة، بل وإنما اختفاء الصورة المسبقة عن النقيضة مرئي ـ لامرئي، بحيث تعجز الكيفيتان على التعرف إلى كونهما المختلف، إذ يجبلهما وحش الحرب التوحيدي الذي يجعل جميع الموجودات مدركة كصورة نجمة خامدة فتكون كائنات الواقع الحربي حاضرة كنجمات خامدة تتقاطع صورها مع صور نجمات قائمة بالفعل، إلا أن إدراكنا وبفعل الأصل الحربي للكائنات في الواقع الجديد لها، يفقد حس التوجه لديه، إمكانية قدرته على عزل الخواص وتصنيفها وتجميعها في هويات تجعل النجمة القائمة ممتلئة بخواصها التي تجعلها قائمة وممتلئة بخاصية القوام المختلفة عن الخواص التي تجعل نجمة أخرى خامدة وممتلئة بماهية الخمود. سليم في خطابه الروائي هذا يصيغ ببساطة معقدة قانون الحرب في المادة والروح على السواء، القانون الذي يفقدنا خبرتنا بالأشياء في العالم، لذلك تخلط خواص المادة بالروح، الشبه بالحيوان، الماضي بالمستقبل، الموتى باللاموتى، الأعضاء بالأعضاء، وهكذا يمهد سليم قبولنا لتبادل المادة والروح خواصهما، وبالدرجة الأولى خاصية العطب، التلف الذي يصيب ذاكرة الروح، بما معناه وضع النسيان في الروح بما يعلل هلوسة الروح في تماهيها بأوضاع مادية تفتقر إليها، فعودة أ.دهر بمفاتيحه لعمارة أبي كير ومصعدها يعمل كما لم يعمل من قبل ومطالبة صاحب العمارة له بأجرة شهرين، ليست تذكراً لفصل من سيرة ماضية، بل وإنما هي تخريف خلاق بتعبير "دولوز" في تعريفه للفن، تخريف يعلل الحرب التي هي علية عليا لهلوسة الروح. لذلك تبقى المسافة بين العالمين المتضادين مسافة سديمية لاغتراب المتناسل الكلي، فالأرواح في أرواح هندسية لاتتناسخ لتظهر من جديد في جسد شخص آخر... روح طبيب في جسد مختار أو طفل أو قط أو حتى نبات، ولاتتناسل لتعود مرة أخرى حية داخل رداء جسد بهيئة مغايرة وفقاً لقانون الارتباط الكلي بين

الأشياء كما أسلفنا، بل هي تظهر فجأة كظهور أ. دهر على سطح السفينة محدقاً في الكثافات الخمس التي تتوهم بأنها لامرئية، وهي لامرئية ومرئية في آن، لامرئية بكثافتها الملجومة وبالنسبة للكثافات المروضة، ومرئية بالنسبة إلى أشباهها الذين يعتبر أ. دهر واحداً منهم. تعجز هذه الأرواح من التعرف على كونها، فتهلوس ما تفتقر اليه، لتغطي بذلك قصور ما تكونه، ولايُعزا هذا القصور إلى المادة، بل وإنما قصورها إلى الحياة بحيث يكون الحقيقي هو المتأرجح في المابين، فالحرب هنا كما في أي مكان آخر تحايث الوجود بالعدم، بل وتجعل العدم أساساً للإيمان بالوجود، إنها تحايث الموتى بالأحياء، وتحيل بالأحياء إلى موتى في الاحتياط، أرقاماً يشكل موت خمسة أشخاص فقط في اليوم الواحد دهشة وتذكراً لحالة غائبة، فيخرج الناس من الملاجىء، وتعود الأسواق في الظهور، ليعود تشويق أساليب الموت مرة أخرى في الظهور كما في الصفحات (51-52- 53). إذ لايشكل موتى المصادفات بوجودهم امتداداً للحياة، فهم لاموتى وليسوا أحياءاً، فانتماؤهم إلى الموت أكبر من انتمائهم إلى الحياة، لأنهم يعلمون بقرب المسافة التي تلصقهم بالمحيط الذي يشغله الموت - ألم يكن انتقال أ. دهر عبر المرايا توسعاً لرقعة الحرب..؟ - وانتماؤهم للحياة ليس سوى حلم غير متماسك يخالطه الوهم. موتى المصادفات إذاً، لاموتى في ديكور يؤطره الموت ويشغله شبح الحياة، فالمحاكمة التي كانت تتم في قبو العمارة المجاورة لعمارة أبي كير، والتي لم يكن بوسع الكثافات الخمس اللامرئية سماعهم، فاقتربوا أكثر من أ. دهر وصاحب العمارة اللذين كانا يؤيدان دفوع الموتى المقدمة بمثاقيل الشظايا التي قتلتهم، كل ذلك يشكل الحجة الدامغة على أن موت هؤلاء الطبيعي لم يكن إلا كشفاً لموتهم المحتجب في واقعهم العضوي، وبأن الموت هنا ليس موتاً للموت وبالنسبة إلى الأحياء فقط، إذ أن الموت لم ينهِ الحياة بالنسبة لهؤلاء، لم يحد الموت حياتهم بالعدم، بل بهيئة أخرى متقلة بالشظايا، بحضور كامل لذاكرة الموت، بالألفة التي تعايش بين الشبه والحيوان في عمق القبو المنكشف بجداره على البحر وعلى العمارة المنهارة وبأصوات النباح التي كانت تعلو من أساسات البناء المقام على مقبرة يوضحها سليم في الجزء الجينالوجي الثاني من الرواية والمسمى بالحكاية كما يجب أن تروى. الموت في الأرواح الهندسية هو ختام لمرحلة جسمية عينية، لموتى عضويين، ومصارحة للموتى بموتهم، أو هو - الموت - مرآة ليرى فيه الضوء نفسه. (الصورة هنا مقتبسة بتصرف عكس الصورة من الرسالة الأولى "رسالة لغة موران" من رسائل السهروردي)، والموتى موتهم، والعلية دائماً هي الحرب التي تعيد صياغة العوالم المتضادة، تخلطها في وضعية الوجود في أطوار الانتقال الجثثي. صدفة تقع قنبلة غير متفجرة في الملجأ الذي يسوده نمط سلوكي مطمئن إلى حصنه التحت أرضي، تتدحرج القنبلة ويتبارى الوميض والدوي في طبع الحواس بالانطباع الأخير لأشياء العالم عليهما، يصور سليم احتمالات متعددة لصدفة وقوع القنبلة المتعددة، يزامن الوميض الدوي، ويزامن الدوي الوميض، تختلط الأعضاء الآدمية في صيغ لاإنسانية تشكل بتآزرها مع النقاط المشهدية الأخرى والموزعة على خطوط درامية متوازية صور لانمطية للفكرة العامة عن الحياة، التي تفقد بدورها صورتها المسبقة وبالتالي يختل وعي ذات الحياة، تصورها عن نمط كونها، فالآدمي المستخلص من خليط فوضوي لتوزع الأعضاء السابق - الصور الذكرى لتركيب الكائن، مصاغ بهيئة لاسندية مغايرة... كائن مؤسس من خردوات تتطايرت فتسقط، وفقاً لمنطق السقوط الصدفوي المنفتح بطبيعته على إمكان كل ممكن، وبالتالي غياب الصدمة في كل تفصيل وفي أي تفصيل داخل الرواية. أضف إلى ما تقدم أن سليم حين يذكر شبح زوجة صاحب العمارة، فإنه يذكرها عرجاء، بحكم أن الذين لملموا أشلاءها نسيوا قدمها بين أوراق اللبلاب (ص 54). إذاً، فالوجود العياني للإنسان في الحرب ليس وجوداً قطعياً، بل وليس مظهراً حتمياً له، الوجود يستمر

في المظهر - الهيئة الأخرى للكثافة التي تحدد وجود الكائن بالصيرورة المستمرة للمظاهر - الهيئات المختلفة الأخرى والتي أدت إلى ظهور شبح أعرج لزوجة صاحب العمارة. وبما أن الموت والحياة ليسا سوى وضعيات يتناوب عليها الجسد - الموناد في التعينات المتباينة لنمط كثافته، فإن سليم يجعل من الكثافة أساساً لتحديد كتلة شخوصه الحيوانية والروحية..." وهو - أي أ. دهر - يصعد من الظلام بخاراً بعدما انحدر إليه قطراً رقيقاً يغزل الفراغ النوراني غزلاً أليفاً" (ص80)، فالخفة هي الكيفية الممكنة للكثافة الصاعدة بـ أ. دهر من الظلام، والإمكان هو ماهية الشيء - الشبه هنا؛ فكرته الواضحة عنه، لذلك تكون الفكرة العمومية لشخصية أ. دهر هي ما تقوم الذاكرة بتطعيمه في شبهه، غير أن الشبه هنا غير متناسخ جسمياً، لذلك لايمكن أن تكون الفكرة العمومية الواضحة لشخصية أ. دهر إلا فكرة الانفلات المستمر لوضوح خواصه، لذلك هو ملغز بالنسبة إلى الكثافات الخمس التي أصابها ما يصيب نقائضها من حيرة ودهشة حول وجود أ. دهر على سطح السفينة بعد أربعة أيام من انهيار عمارة أبي كير، وهذا الانفلات المستمر يجذمر - من الجذمور - شخصية أ. دهر، بحيث يتحدث إلى الرجل السّعال وإلى المترجمين الأشباح وإلى الممرض الذي ليس سوى شبح بوضعية واحدة، إذ أن أ. دهر هنا ليس ذبذبة حدين غير متطابقين، بل وإنما صيرورة هذين الحدين نحو بعضهما البعض، إنه الحقل الذي يمغنط مجال التواصل بين خطي الموت والحياة، الوجود والعدم، وكونه فاعل مغناطيسي يجذب الحدود المتناقضة إلى بعضهما البعض دون صهرهما، تستعصي على الحل شفرته لدى الكثافات الخمس "رغم الشبه القاسي الذي يتجلى رويداً رويداً وسط النظرات المتبادلة بينهما"، (ص39)، وفي الآن ذاته، تجهد هذه الكثافات عبثاً في إعلامه بلامرئية صديقه الرسام، فنظرة أ. دهر تلتصق بكيفيتهم المحسوسة وتخترقهم، كونهم نسيوا بأنهم باتوا مرئيين آناء انكشافهم هم على أ. دهر على سطح السفينة.

مقابل شرفة أ. دهر، رست شرقاً سفينة الموتى التي كانت قد اتجهت غرباً، في مواجهة الصورة الثانية لعمارة أبي كير التي: "تجعل الشكل مقترناً بالنقائض" (ص179)، حيث اختفى كل شيء في محيط العمارة من منارة المسجد والبيوت في الجهة الشرقية، لتبقى عمارة أبي كير - بؤرة الفعل، الحركة - وحيدة في مواجهة الميناء الذي ترسو فيه سفينة الموتى، حيث البحر اللامتناهي بانعكاس الجهات على الجهات، البحر؛ الموطن الأسطوري للموت والمسكن الذي تنتهي إليه الروح في رحلتها الأبدية، فالسفينة ترميز تضافري لمعنى الخارون الثقيل والمتجه في البحر نحو جهة ثابتة، غير أن سفينة سليم وبحكم تناظر جهاته في المادة الحلمية التي يجبل منها خطابه، ترسو في الجهة التي انطلقت منها، وهي ترسو في الجهة ذاتها التي خرجت منها كون المكان هنا منسلخ عن مفهوم الجهة التي تقسمه في الواقع الآخر، والمكان داخل الأرواح الهندسية متطابق مع تركيبة الزمان فيها، لذلك تكون الأزمنة الثلاث والجهات الأربع متراكبة في بعد غير رياضي، بل وإنما في بعد تخيلي مستخلص من منطق الرواية ذاتها، وهكذا يمهد سليم لانزياح صورة الخارون داخل الأرواح الهندسية عن الصورة الموروثة للخارون، فترسو السفينة المحملة بالأرواح في المكان الذي فقدت فيه هذه الأرواح وبدفعة واحدة رداءها الجسمي، كون الجهة الثانية هي الحافة المطبقة على الجهة الأولى التي تتضمنها، لاانعكاساً، بل إمكاناً، ويترابط كل شيء عبر الحقل المغناطيسي - أ. دهر - يأتي أربعة مسلحون إلى أ. دهر ويطلبون منه أن يدبر لهم أمر صعودهم إلى السفينة، إلا أنهم لايخرجون من العمارة (ص131، 132). فعمارة أبي كير ليست منهارة أو قائمة، إنها النقطة التي ينقلب فيها العدم وجوداً والوجود عدماً، فيتراءى بداخلها الرائي والمرئي في حركة دائرية تضمينية ويؤسسان بتراكبهما المزدوج لحمة النظرة - رؤية الجسد في غيابه.

إذاً، لاتناقض داخل المادة الحلمية المنسوجة أساساً من مزج مزاجي للتناقضات، فينطبع سطح الواقع بأشيائه المتضادة بملمس اللحم الحلمي الذي ينسج انعكاس الأشياء على بعضها البعض في المنطقة الظلية للمرئي - اللامرئي. والأصل التمثيلي للمادة الحلمية هنا ليس هو التخيل، بل وإنما الصورة الذكرى للحرب التي يحيل إليها سليم - كما "هرقليطس" الذي قال بان الحرب أصل كل الأشياء - أصل الأشياء في العالم، وذلك في جينالوجيا النزاع المعروض بتصعيد جيني في الفصول التسعة للجزء الثاني من الرواية، فالمسافة بين البر والبحر تجذب بمناخها إمكان ثبات العابر فيها، وبتثبيت حجر إلى جنب حجر آخر يتأسس الخط الذي على طوله ستتوزع الحدود الفاصلة لامتلاك - تقسم الكتلة في الساح الممهد لترقص عليه النوازع المتضادة لتعايش المختلفين عليه وفيه، وهكذا يوضع حجر الأساس لبناء حجرات الأرواح الحاكمة لحركة - توجه ذريتهم في الأرض، وضع أساس لامرئي لنصب مرئي كعمارة أبي كير التي ستوضع أساساتها على مقبرة تختلط أرواحها بقاطني العمارة وتتقاطع مصائرهم، أما الاسم الذي يطلق على نمط الترابط بين الأساس اللامرئي والنصب المرئي فهو التعاقد على مقايضة الإبادة بينهما، والمعروف لدينا بالحرب التي وضعها سليم كحجر زاوية الجموح لخطابه، فالحرب ليست كشفاً لجينوم حيواني غير منقرض بالانتقاء الثقافي، وليست تعبيراً بدائياً لرقصة الشر في الطبيعة الإنسانية، وليست نواة مادة طيبة تجهل نوازعها الشيطانية الخفية، بل هي تمظهر مادي ملموس لجنون الكائن المهذب، لاضطهاد عقلانية العالم المتزن، للأصل المقدس المغفل في الطبع الآدمي المطمئن إلى غفلته عن مقدسه الخفي.... الحرب عبودية الأصل لطبيعته، وطبيعة تُعقد أنماط الحياة لتفترسها؛ الحرب افتراس الحياة لذاتها، إبادة الذات لامتلاك ما يهدد الذات من تلاش ختامي، الحرب تعقيد وتقهقر، تعمير للهدم وهدم لامتلاك الشيء المعمر المجسد في الحكاية، كما تروى في الجزء الثاني من الأرواح الهندسية. وقد تمكن سليم بدقة من الإمساك بالثابت الهستيري للطبع البشري خارج التجربة الزمكانية، التعيين الملموس لنواة الحرب الذي هو هوس الحرب ذاته، الذي يحايث المدرَك حسياً بالمتخيل ويماهي صور الحلم بصور الواقع في وضعية الحرب التي هي وضعية مابينية، ينعكس عليها مخلوق هرمسي ليس بمرئي واقعي ولاهو بلامرئي متخيل، إنه هنا وهناك، وليس صهارة كليهما في وضعية ثابتة، فسليم يهندس الهروب، هرب النقائض نحو بعضها البعض، دون اندماجها في بعضها البعض، إذ تمتد يد أ. دهر لتخترق الجدران وتتكيف ككثافة خلف الجدار، ويضع يده على الجدار في قبو العمارة المجاورة لعمارة أبي كير، فتخضل بالدم. العالم هنا ليس واقعياً ولاواقعياً، ولامعقولية لدينا للبرهان على صلابة جهة بالقياس إلى لزوجة جهة مقابلة، إذ أن الواقع مادة حلمية داخل مادة حلمية أقل تماسكاً، فالجنون وليست المعقولية هو الذي تستند عليه الحرب لتحدد بعدها الشمولي في امتلاك صور العالم، البعد الذي يتمظهر عليه الثابت الهستيري لبنية القتل في الصفحات (50 - 51 - 52)، المشيدة لتخريف صور الموت في بيروت سابقاً، وفي بغداد الآن، وفي أي مكان آخر لاحقاً، فلا اسم يحتكر المكان بطقوس التخريف الدموي للموت، وكونه بلا تحدد منعزل فهو أي مكان وكل مكان، وهو كل مكان كونه إمكانية ثابتة وشاملة للعنصر الآدمي، فالموت إمكانية خالصة على التخريف. تتحلل من هذه الاستمرارية السببية لنمط كون القتل المتنامي التعقيد مضامين غير ظاهرة في وضعية علنية، لذلك لايكون هوس الموت بالموتى وهوس الموتى بالموت في نمط القتل التخريفي سوى مضامين سابقة على تعيناتها الظاهرية، فهي ليست تمظهراً لأنماط غير محمولة بالوجود، ليست بلا سند سببي للطبيعة الأولى التي أفرزتها في التغيرات التي هيأت الوضعية الملائمة لانبثاقها، إنها انبثاق وليست وجوداً دفعة واحدة من عدم مأخوذ بنسجها في الخفاء، لذلك لم يضع سليم للمكان اسماً يفرده في طبيعته

ويحتكر بذلك نمط القتل الخبئ في ثنايا المادة النفسية للآدمي، فالتحديد ضد الإمكانية ونمط القتل هنا لامتعين مستمر في ثنايا الآدمي، الذي بدأ بسرد وجوده قاتلاً، لذلك تكون الروح علة وجود الحيوان، غير أن الحرب، تشوش فعل الروح أيضاً، تعزل وجودهما، تعمق تصدع الذات لتتسرب العوامل المرضية إلى عرش الفعل الآدمي، فتنعدم رقابة الآلهة في الحاكمية المطلقة للانفلات الفوضوي، لتتقوض صورة المجتمع ويحل محلها مجتمع بديل بخيال جذري مغاير في صورته، يكون فيها المجتمع مغترباً عن حقائق الدم المؤسسة لهيئة المجتمع المقوض الذي ينصب على أنقاضه وضع جديد للدم، يكون فيه الأخ ارتباطاً لادموياً بل وإنما تنظيمياً أو رهطياً متطابقاً مع الألفة الوهمية للإيمان بطوطم ما، فيتسيد الدم المهراق مؤسسة الجهل التأسيسي، ويضع خريطة بديلة ـ خيال راديكالي بديل لإنتاج الفرد الاجتماعي. إذ لاهيئة قالبية تمظهر سلوكيات هذه النقائض المتآلفة في صيغ ـ صور سابقة تمهد لنفسها معقولية إدراجها في السلسلة السلالية لحركات الكائن الاجتماعي، فالحرب تهذب الدهشة، تحيدها لذلك يلغي سليم من واقع الأرواح الهندسية ما هو ممتنع بالضرورة وجوده، وما هو ممكن بالضرورة وجوده، إذ لاعلية ـ قانون يكيف الامتناع بالضرورة عن الوجود والإمكان وجوده بالضرورة، العالم هنا يتوق إلى الإباحية، وهذا التوق هو الذي يخل بالارتباط بين المادة والروح، لذا فمن المنطقي داخل الهيئة المختلفة جذرياً للعالم هنا أن تتيه الكثافات الخمس اللامرئية افتراضاً لأربعة أيام عن التعرف على حدود أشكالهم المرئية (ص173) ، فالموتى والأحياء ليسوا ترميزين ماديين لعوالم متناقضة، بل إفرازات المادة الهيولية التي يجبل منها سليم كثافاته المحكومة بالنزعة الهرمسية في الهروب من العنصر الظاهري للكائن إلى عمقه، حيث النقطة الإنقلابية التي يلتقي فيه المرئي باللامرئي.

يدمج سليم في الأرواح الهندسية مستويات الإدراك الثلاث / ذكرى محضة غير ممتدة، ذكرى صورة ممتدة، انتباه / فتحايث الذكرى الإدراك الذي يحايثها ـ يمزجهما في تراكب متآن غير متمايز الأجزاء، فتتمظهر الأبعاد الزمنية الثلاث متآنية في بعد واحد هو الآن الحركي التراكبي، تمضي الأزمنة المتباينة معاً مشوشة ترتيبها التصنيفي لا بالتنقل فيما بينها كتكنيك حداثوي لتشويش الزمن في بناء حبكة الرواية الحديثة، بل بوضعها معاً بلا تطابق على سطح اللحظة الحاضرة، فالـ كان والـ سين المستقبلية لايحددان ماضي الشيء ومآله في النص، بل وإنما تموقعهما الهندسي في الخطاب فيتم معاودة الزمن ذاته مرة أخرى بتبادل موقعه مع زمن آخر على السطح الحركي للحظة، إذ أن زمن الرواية هنا غير مجوف نحو الماضي كونه يجعل من المستقبلي ماضياً، أو بتعبير "أوغسطين" إنه الزمن المستقبلي في صيغة الماضي، وهكذا يمكن للكثافات الخمس أن تشارك أ. دهر اطمئنانه على وجود السفينة في مكانها وهو ينظر إليها من شرفة شقته في الطابق السادس (ص27) وكذلك حيرتهم من مغادرة أ. دهر للسفينة دون أن يلتفت إليهم (ص29). لقد بين لنا فرويد في "إبليس في التحليل النفسي"، أن الأرقام في الأحلام لاتكترث بالأصفار، فالأربعين سنة التي تسبق ولادة أ. دهر بأعوامه الثلاثين، تجتمع في الرقم سبعة بدون صفره والمتطابق مع الرقم سبعة في الجملة التي تقولها الكثافات الخمس: "بعد سبع سنين من احتجابنا عليه" (ص12)، الزمن الذي لايمكن أن يجد ما يسوغه في النص إلا بكونه احتجاباً لزمن ليس بسنين، بل ربما بأيام يمكن تعليلها باختلال الزمن لدى هذه الكثافات التي لم تفلح في حساب المدة التي احتجبوا فيها عن أ. دهر. ويتكرر الرقم سبعة في مواقع عدة كالترتيب السابع لعمارة أبي كير، وإقامة الجنرال الميت في صالة السينما لسبع سنين. إن بعد الرقم هنا حلمي أو لاشعوري، لذلك يمكن أن نصنع من الأرقام زمناً يكون قريباً وبعيداً في الآن ذاته، الأرقام إذاً، ترميزات تضافرية لتثنية الزمن الواحد بأزمنة أخرى تجعلها تتركب كزمن المنمنمات على سطح

ذي بعد واحد، غير أن إمكانية العود المختلف للزمن تسود الصورة أيضاً، وفقاً للفراغ الذي يلي الكثافة: "كأنما تؤكد المرايا العظيمة أن في اقتدارها رسم الصورة الواحدة على نحو مختلف بحسب الفراغ الذي يلي الكثافة" (ص79)، فصور الكثافة تتحول باستمرار في الأطوار التي يحدده الفراغ لها، تتمركز في هيئة نقطة جسمية متقاطعة، ويسودها روح الانتشار في الفضاء الذي يخفيها ويعيد اظهارها في هيئة لامرئية تضيء الرائي بانعكاسها عليه، فلا ثبات لشكل الكثافة الذي يمسكه الفراغ وينفخه باستمرار في أطوار مغايرة.

الكثافات، الأرواح، الأحياء، الموتى، العمارات، الميناء، السفينة، الجهات، الكهرباء المنقطعة - ياإلهي الكهرباء المنقطعة - البحر بجهاته المتداخلة، القراء.... إلخ، كلهم يتموقعون في الفراغ الذي يليهم، يحيطهم، يبرزهم كمرئيين وينشرهم كأرواح.

هندرين

سليم بركات في أولمبياد اللغة
(تأويل شعرية الهوية في "مهاباد")

"حديثي فظٌ. أعرفُ ذلك.
مشافهاتي الصغيرةُ فظَةٌ. أعرف ذلك.
قصيدة "مهاباد".

لابد من القول، بأنه ليس من السهولة التحدث عن تجربة واحدة، لابداع سليم بركات المتعدد؛ فهو لاعب لغوي بامتياز، وخياله الدائروي، يجسد هذه التجربة الابداعية، بلغته ذات الأبعاد المتحركة، والمشحونة بالهوية المكبوتة في قصيدة "أولمبياد"، حيث تجد هذه اللغة سكناً لذاكرتها. من هنا، فإن التجربة الابداعية لـ سليم بركات، تتحول إلى سياق فردي للذاكرة الجمعية للمكان وتاريخه. ولكي يستطيع هذا المكان أن يتحدث عن جوهره، عليه أن يُغترَبَ في لغة "الآخر". واللجوء إلى الاغتراب في اللغة، ليس فعل لنسيان ذاكرة المكان أو تاريخه، بل هو لجوء إبداعي ومغامرة حقيقية، عند الشاعر، فيكون لهذه الهوية حضور شعري داخل الحقيقة. من هذا المنطلق، تبدأ الحرب الحقيقية بين الداخل والخارج ضمن هذه الحقيقة، ليتحول، من ثم، الكونُ إلى "أولمبياد" شعرياً. ومن هذه الحرب الشعرية، يدعونا الشاعر إلى مشاهدة هذه المباراة الشعرية، أي هذه الحرب التي تجري، لأجل انتصار الحقيقة داخل الاغتراب اللغوي.

***

مع حدث اللقاء بين التجارب الابداعية لـ سليم بركات وبين قارئه، تطوف الرائحة الأثيرة للمكان، ويصبح صدى هذا المكان، حاضراً، وينطق أنين الأشياء المتناثرة، ملتهباً داخل الاغتراب في هذه اللغة ـ العربية ـ؛ وخلال هذا اللقاء، يدخل القارىء في سِفْرٍ دائريٍّ، وحربٍ عنيدة بين المكان واللامكان؛ بين الغريب والمغترب؛ بين الحضور والألعاب، وبذلك، تبدأ الحرب الشعرية، فينطق المكان بذاكرته المبعثرة؛ هذه الحرب، بحسب التعبير الهايدغري، هي حرب بين "حقيقة الحقائق"، والنسيان. لذلك، فإن هذه الحرب ليست عابرة، من أجل انتصار حقيقي، بل هي حرب دائرية لشعرية المكان.

***

وحول هوية بركات الابداعية، ينبغي أن نقول، بأن بركات في عملية لجوئه إلى الاغتراب التراجيدي داخل لغة "الآخر"، فإنه يحول هذه "اللعبة الشعرية" [illegible]رة من فعل الرقة، إلى إيقاع هرموني بين سلطة اللغة العربية، والأبعاد الانسانية داخل هذه اللغة. بهذا الشكل، تنطق هويتان داخل هذه اللغة؛ أي الهوية الكردية، وهوية اللغة العربية. بتعبير آخر، عالم هوية بركات الكردية، ليس أسيراً في اللغة العربية، بل هو اغتراب شعري.

ولتوضيح رؤيتنا في هذا الصدد، نشير إلى التجربة الابداعية لـ يشار كمال. فكما هو معروف، أن الأعمال الروائية لـ يشار كمال، قد ترجمت إلى السويدية منذ سبعينيات القرن الماضي، ولكن، وحتى تاريخ تلك المقالة التي كتبها يشار كمال، حول تدمير القرى الكردستانية من قبل النظام التركي، خلال تسعينيات القرن المنصرم، في المجلة الألمانية "ديرشبيغيل"، فقط اكتشف السويديون، بأن يشار كمال، هو كردي، ويكتب بالتركية، والسبب في ذلك، يعود إلى ضياع الهوية الكردية في أعماله داخل سياق اللغة التركية. حيث تذوب الأسطورة الكردية والأبطال الكرد، في اللغة التركية. ويفقد الأبطال جوهر هويتهم داخل اللغة التركية. لكن، هوية المكان في أعمال سليم بركات، في اللغة العربية، تنطق بالكردية، بمعنى أن أبطال رواياته، يتحدثون عن هويتهم، كما لو يتكلمون بالكردية.

يجب علينا القول، أيضاً، إن الظاهرة الابداعية لـ سليم بركات، هي إنفجار شامل، يمكن أن نسميه بـ "الأدب التراجيدي"، بالمعنى النتشوي، أي أن النسق البركاتي، يتكون من التلاحم الباطني بالخارجي. وهذا هو الابداع الشعري، لايجاد أو ظهور "الانسان الأعلى". ومن هذا المنطلق، وليس من جديد، إن قلنا، بأن الأعمال الابداعية لـ سليم بركات، هي نصوص معقدة، منسوجة من الذاكرة، ومنتشرة. لأن الكثافة في أعماله، هي تجميع لذاكرة أبطالها وهويتها المغتربة؛ وهذه العملية، تجري في شكل فني متحرك. وأسلوبه ناتج عن الأصوات المتعددة والمعاني المشحونة بالرمز الكردي، وكل هذا التدفق داخل اللغة، يفتح أفقاً لميلاد ابداع شعري غريب، لأن هذه التجربة ـ أساساً ـ نتاج عملية الاغتراب اللغوي، التي أشرنا إليها من البداية. من هنا، ينبغي أن تكون قراءة أعمال سليم بركات، قراءة اغترابية، أي ينبغي علينا عند قراءة أعماله، أن نأخذ منطق الاغتراب، بعين النظر.

***

يتحرك سليم بركات، منذ بداية أعمال، حتى آخر كتاب له، ضمن سِفرين مستمرين ودائريين، وهما: تحديد هوية المكان. كما نجد ذلك، في روايته ـ الثلاثية، "ثلثاء الموت"، مثلاً، حيث أبطالها يبحثون عن هوياتهم، هذا البحث الذي يقودهم إلى أن تصطدم جباههم بجدار الكون، ومن ثمت، الكون نفسه، يصبح مكانه في حرب، أثناء المسيرة.

***

إذاً، نرى، بأن قصيدة "مهاباد"، تبدأ حربها الحقيقية داخل كون مجروح أو جريح. "مهاباد"، هي عبارة عن رنين دائري لرموز ذاكرة المكان، لهذا، تهبُّ رياح ثقيلة، تحاصر أرواحنا، أجسادنا، والكون، معاً. وتطوف في جسد اللغة رائحة الموت في "مهاباد"، كما في "حلبجه"؛ قصيدة مهاباد، تشبه الحقيقة الجارية في ذاكرة "جمهورية مهاباد"، فتدخل في حربها الشعرية. ويتلاحم في منحدرات اللغة وصدى القصيدة اللونُ الغباري للكون، مع وجوه اللاعبين، والبطل غريب، الذي يفرض عليه اصطدام ما، ومؤامرة ظالمة. داخل القصيدة، ثمت حقيقة مضاءة، وفي خارجها، تهاجم الأصوات المتلاحمة على هذه الأضواء المكثفة، التي تقترب لانتصار الحقيقة داخل القصيدة. في هذه الحرب الشعرية، تتعاظم ذاكرة المكان، وتنجلي الحقيقة، عندما البنادق تسرد تاريخها، يركض تاريخ المكان في القصيدة، لاهثاً أثناء عبوره، ويغرق الكون في إيقاع دمويٍّ، وتأرجحت رموز المكان الكردي، مابين الأرض والسماء، فتتحول القصيدة إلى لقاء مابين الأرض والسماء؛ تحت هذا التوحيد الشعري، تولد "مهاباد"، من جديد، وتعلن "جمهوريتها"، بعد هذا الاعلان، يبدأ صمت مطبق، أشبه بالسيمفونية التراجيدية، وتظهر الحقائق المنكوبة لـ "مهاباد" المتقدمة، وليست المتأخرة:

(يالـ "سنجار" الراكضَ إلى طوروسَ؛ يالـ "جزيرة بوطانْ":
معاقلُ شفيفة، وأسوارُ كالأيدي تتلقف اللؤلؤ..).

الأجنحة المؤلمة، تصطفق صفقاً، وجسد "مهاباد"، يجمع ذاكرته في مساحة القصيدة. هنا، "مهاباد"، حقيقة وحيدة في هذه الحرب المخططة لها، وهي - ككائن - مجروح، هويته متمردة، ويواجه الذين يحاولون طمس ذاكرته، أو نسيانه. "مهاباد"، لاعب كوني، مثل الشاعر نفسه، وكائن شعري، يبوح بجوهر الكائنات.

في الأولمبياد المكرسة، يرفع "مهاباد - الكائن" ثقلاً، ليخوض حرباً ليست فقط ضد أعداء خارجين، بل ضد الذين في الداخل أيضاً. لكن، القوة الشعرية، أي ذاكرة "مهاباد"، تتغلب في كل الحروب، لتنتصر الحقيقة - حقيقة مهاباد، شعرياً؛ إذاً، "مهاباد"، هي بيان ارادوي، وخطاب لجمع حقيقة هذه الذاكرة. لهذا، فقصيدة مهاباد، هي نداء لانتصار الحقيقة، وليس عرضها، ولفهم أبعاد القصيدة والدخول في أجوائها، يجب فهم هذه الرموز والمفردات التي تتكون منها القصيدة، وهذه المفردات والرموز، تشكل مفتاحاً - كوداً - تاريخياً وأسلوبياً لها، فالقصيدة لها نظام موزون، وفي هذا النظام، أي الكون الشعري، تنطق كل الأشياء بجوهر أماكنها. والقصيدة، هي جمع وتسمية لذاكرة المكان، هذا المكان الذي ينتمي إليه الشاعر نفسه، وهو جزء منه.

ومن جانب آخر، فإن الواقع والحدث، يأخذان بُعْداً شعرياً، وليس إعادة.

***

قصيدة "مهاباد"، لاتشبه القصائد التي كُتبتْ بالكردية، والتي تدفعنا للبكاء والعويل، بل تدعونا إلى إرادة كونية، تسحبنا إلى حربٍ مصيرية:

"الكنْ، كألمٍ تتقدم الأجنحة؛
كألمٍ يتقدَّم الكردُ إلى الحقيقة.."

من هنا، يتجلى وجه الحقيقة، مع تجسيد القصيدة، ثم:

"كألمٍ يسرد الفجر على بناته المكانَ رحيلاً رحيلاً؛
كألمٍ يدخل النهار أعمى إلى مهاباد.."

أخيراً، يجب أن نقول بأن قصيدة "مهاباد"، هي انقطاع عن كل الأساليب الشعرية الكردية، وبالتالي هي قصيدة مجددة، لغوياً، وكذلك في الرؤيا الشعرية.

القراءة، هذه، هي امتداد، للمقدمة المسهبة للشاعر هندرين - باللغة الكردية، لكتابه: "مختارات من قصائد وحوارات سليم بركات - مهاباد في أولمبياد الله"، والذي صدر عن مؤسسة سردم، في كردستان.

بيان سلمان

سؤال اللغتين
قراءة في دلشاد، فراسخ الخلود المهجورة لسليم بركات

لماذا الترجمة؟ ولماذا الاضافات؟ لماذا فراسخ الخلود؟ ولِمَ مهجورة؟.

الترجمة فضاء خصب لنقل مختلف المعارف، لأنها ببساطة تفتح باب الحوار مع الآخر، وهي نافذة مهمة على تداول العلوم، ووسيلة من بين وسائل أخرى لتحسين فهم الآخر، يضاف لكونها أداة فعالة ضد قطيعة محتملة بين الحضارات، هجين لها خاصية الدمج وربما الحذف، فكما أنه ليس هناك عرق صاف، فليس هناك أبداً نص خالص وصاف؛ بحساب رياضي فكري متعمق، بعيداً عن التشنج القومي، ستتضح عند تفكيك الكثير من المفاهيم والمصطلحات ذلك المزيج المتسامح من كلمات وتعبيرات انتقلت من لغة إلى أخرى وأغنت ثقافتها نتيجة الاحتكاك.

من الجدير بالذكر، إن الحاجة للتعبير، وبالأخص عن شيء جديد هي التي تولد الاستعارة والتبني، فغياب كلمة ما أو مصطلح في اللغة الأم الموروثة، تستوجب الاستعارة، ويتم هذا عن طريق الاحتكاك بين اللغات، أحياناً تستعمل بعض الكلمات من منطق بذخ، وفي العصر الحديث ليست بقليلة الكلمات الداخلة إلى اللغة من باب ضرورة التداول العالمي، وبالأخص في مجال الطب والعلم والمهن.

الترجمة حالة تنقل بين لغتين، استمرار المعرفة، حفريات في اللغة، نحت ديناميكي في الإدامة ليتم الخروج بشيء آخر، ليس النص المجسد أمامنا، وإنما نص آخر، مستقل لحد ما، أنتجه إبداع، فالترجمة حسب جيرار جنيت (...)1عمل لايمكن إتمامه بإخلاص؛ إنها أيضاً ديمومة الصبغة التاريخية للنصوص، العمل على تقليب تربة أفكار متمفصلة بين لغتين في عملية تواصل وتنقل بين جسد اللغة: "والرغيف، الذي عجنه دلشاد بيد الماهية الصغرى للضرورات، ينضج على نار اللغتين الموقدة من حطب المسكون الأليف.." ص9.

الحياة نفسها تمثل رواية في طور الترجمة، يستلزم إعادة قراءتها مرات، وأحياناً تمثل كتابة يفترض مراجعتها، تصحيحها قبل نشرها. فالترجمة إعادة كتابة لنص ما، التطلع إلى العمل الكتابي، والترجمة على الأخص، عدم إنهائها في دلشاد لم تعن إلا الوقوع في الفراغ والعبث والخواء الذي له الوجه الآخر للموت، بالتالي إنه شك الكاتب إن لم أقل رعبه أيضاً عن مواجهة صفحات بيضاء، عجزه عن تسجيل فكرة جديدة: "ماذا نفعل إذا أنهيتُ الترجمة؟" ص9.

الكتابة البركاتية تستند على أبجدية الكتابة، ويتكرر المدلول بعمق في كل كتاباته: ففي فقهاء الظلام دفتر كبير يدون فيه كل شيء ملازماً لتأريخ الكرد، وفي كهوف هايدراهوداهوس الرجوع إلى أصل وجذور الكتابة الجدارية، وفي دلشاد الترجمة، كلها تشير إلى البداية، بداءة بتعلم لغة

أخرى والتزواج الحتمي المؤرخ بالطلب، طلب مهران من دلشاد لتعلم تلك اللغة القديمة، ثم بالانطلاق من مراجعة الأشياء والكتابة بهيئة تنم عن تأكيد وتوثيق، حالة بين بين، ما هي إلا ثمرة شك فردي، التعلق بين فكرتين، الحركة بين لغتين؛ الترجمة ضوضاء ونقل لصخب تاريخ نص أسبق، مضى حتى لو نشر بساعة قبل الترجمة ونتج منه نص معاصر فقناة لغتين تمر بالترجمة: "الترجمة ماء" ص25، لذا تسنين اللغة من خلال التلفيق هو إضافة سحر لتكاثف لغوي عن طريق الاستعارة، والإضافة والتغيير الذي يطرأ على اللغات بمرور الزمن وهو ما تحتاجه أية لغة كوقود لصيانة حيويتها، فتلك العوامل لاتتوقف عند كلمات ومصطلحات (تقنية بالأخص)، بل تأخذ بعداً أكبر، متناقلاً بخلق أسلوب آخر في الكتابة وأنواع أدبية أخرى كالرواية مثلاً. موضوع الترجمة نفسها تروم التأقلم بين لغتين أو عدة لغات، والرجوع إلى إحدى أقدم لغات العالم هي اللغة السريانية الأولى.

من هنا، فالشروخ في الترجمة صفة غيبوبةٍ في الكتابة الكردية، والفواصل التاريخية المدموغة في تتالي حكم الغير عبر أنظمة مختلفة: "الإقامة في حقيقة لسان آخر" ص18. ثم الخطورة الملازمة للترجمة كمشروع فردي يفتقد إستراتيجية مبنية على خطة زمنية غير محددة، فالثغرة التي تحدثها طلقة رصاص من يد غريب، مدني هي ثغرة تاريخية تخترق جسد الثقافة الكردية، وتلغي حلمها لتجعلها في يقظة شريدة حاولت وتحاول انتشال ذاتها، وإن بجروح لم تزل آثارها واضحة، مرئية: "سأطلق طلقة واحدة على مجلداتك طولاً، لأعرف المدى الذي تستطيع رصاصة أن تخترقه في الورق." ص193

أسلوب بركات ليس بريئاً بتقديم الشخصيات، والاستعارات اللغوية الحية تكسر مسار اللغة العادية في توظيف بعيد عن التقليد، وفترات الاستراحة الوصفية هي المتيحة للقارئ وضوح الرؤية في إعادة تشكيل أجزاء اللغة الكردية التي تعرضت للشرخ نتيجة عصور من إلغاء شخصية الكردي وثقافته وتراثه ومنعه من التداول والتطوير الملازم للغة وتحصينه من التشتت والانقراض "أعاد جمع شتات الألفاظ المتهادنة..." ص101، هذا النتاج لايقبل الاستنباط، فهو مبني على زمن متداخل ممتد من زمن الكتاب موضوع الترجمة، إلى زمن دلشاد وربما هذا هو المثبت للفراسخ. قسمة الكتابة عند بركات تكمن في ذلك المزج الفريد بين الأسطورة والواقع، سحر الكلمات تدحض أي تفسير عقلاني لما يحدث، ولما هو مقدم كعالم واقعي، فيه تتشابك الرؤية بين ما هو واقعي ومتخيل.

مهران نموذج صورة أب بطريركي مكلفاً دلشاد مهمة تعلم السريانية والقيام بالترجمة. وظيفة لاتخلو من عنف، أداء واجب كثأر ايجابي يتخذه مهران لديمومة أمَّة، فلاأمة دون كتابة، وهذا مايورثه لمن بعده. فالحجة المثلى متمفصلة في عملية التداول لإثبات أن الكتابة تواصل من خلال الاستغذاء بين لغات وثقافات متعددة ومختلفة. بالإصرار على أن لغة ما، قديماً أو حديثاً، لاتستمر بمعزل عن لغات أخرى، فالتفاعل والمجاورة ترفع من قيمة اللغة وتنقذها من الاختفاء والهلاك. مهران حامي اللغة وقارئ في الشطر الأول من زمن الكتاب الذي هو في طور الترجمة، لايمنحنا فرصة الإذعان لكلام دلشاد المترجم "مؤلف بشكل ما" بأنه أنهى الكتاب، فمهران له سلطة قارئ من ورق، ومع ذلك يقترح عنونة الفصول، وثم يكلف دلشاد بالاستطراد من خلال إضافات وتلفيقات: "لن تنتهي الترجمة. أضف إليها ما تشاء يادلشاد. ماالذي في استطاعتي أن أضيفه؟ رد دلشاد مرتبكاً. عن أكيسا، يادلشاد. أضف ماتريده عن أكيسا، قال ذو اللقب الأزرق." ص71، صفة التلفيق هي التخيل من الخيال، وهي بالتالي الانقلاب في المتخيل، فما هو منجز في لغة ما، سيكون متناولاً في لغة أخرى: "كان دأب مهران أن يقرأ على جلسائه، كل مساء السطور التي

ينجزها دلشاد من ترجمة "المختصر في حساب المجهول". دقائق، لاأكثر هي تحصيل انقلاب الخيال السرياني خيالاً كردياً." ص78، وبالتالي يعني الخلق وهو الجشع الشرعي لأي كاتب فذ. فالذي يجعل صورة كاتب ما ايجابية، ثابتة عن الإبداع هي ممارسة الكتابة بتنوع، فمن المناسب بروز تلك الصورة كفن إظهار قدرته على الامتلاء الفكري والتضخم الخيالي، ولكن ليس على الإشباع النفسي، إذ الكآبة تصاحب المبدع في أقصى لحظات العطاء عن طريق الكتابة. هذه الرواية من النصوص الهجائية دون اتهام مباشر، ولابعرضها على شكل ساذج، ومن جهة أخرى، لاتخلو من طرافة تدل على بساطة عقلية جلساء مهران كنخبة يستلذون مايغذي خيالهم. فالمصطلح إذاً، يحمض في مختبر كتابة لها سمة لاذعة وقاطعة، بحيث يعبر عن أسلوب لاعقلاني ولامنطقي، وأحياناً يتوجه نحو الأقصى، معبراً عن الجنون أو العبقرية من خلال سوداوية مخفية في لوعة إنهاء ترجمة لاتتوقف عند رؤية فردية، وإنما تمتد لتشمل بعداً فردياً للمجموع، صراع الإنسان الحقيقي لرغبة الخلود، والهلع من الموت الذي يلازم صفة الانعدام، اللاشيء: "لاتقطع عنا فاكهة سالوحي، يادلشاد". ص178، "الفاكهة" ثمرة حياة، لغة العقل بالتالي. خلق الخلاف عند قراءة نص بلغتين ليست فقط لعبة يمارسها الراوي بين المستمعين لفصول الترجمة وبدرجة أكبر تسترسل لتوطد علاقة الكاتب مع القارئ الحقيقي، وإنما هي إنتاج فرصة بشكل من الأشكال لفهم وجهة نظر معينة تتعلق بكل منا كقارئ، وبالتالي فالوجه البطولي في الرواية والتكامل النهائي بين الشخصيات الرئيسة، يسمح بانتقاء إرث فكري مدعم بلذة ثقافية سامية لمعرفة القيمة الفائقة للحرية المعطاة لكل شخصية، والحرية المختصة بها شخصية دلشاد عبر شكل متمم لصيرورة تحول صورة مدرجة في أرشيف فكر متخيل، بعيداً عن عطل التوقف.

"... فتماوج ظل القلم ذي النصل النحاس فوق السطور السود، الممتدة من فراغ الشهوات البيضاء إلى فراغ الشهوات البيضاء". ص7، تمثل الرغبة المطلقة بالكتابة والاستمرار في العطاء الخيالي، وثم بإعادة الكتابة من خلال الترجمة: "ستدوم الترجمة. ستدوم مادامت يد دلشاد قادرة على التدوين" ص84. أما زيارات المرأة أكيسا، ليست إلاالتزاوج الكتابي واستمرار مفعولها ص89 واللاعقلانية هنا، تتعلق بالإضافة على الترجمة، فيمكن الإضافة على القصة، الرواية،الشعر...الخ، ولكن الترجمة لها بعد مادي، كتابي منتهٍ. لتضيف "السرداب" و"البهو المجهول"ص100، إشارة استعارية لمجاهل الكتابة والغوص في عالم غامض وغير مرئي، مما يستدعي خوض مغامرة، وكشف المستور في علاقة تفاعل بين الترجمة وعدم إنهائها بدءاً من "لوح مهشم" يماثل لوح الكتابة، وبالتالي، إشارة للترجمة اللامكتملة. ومن بعد، فعنوان خيالي للنص "المختصر في حساب المجهول" ص42، ينقلب على الأغلب افتراضاً من كتاب سرياني لكتاب يتضمن خصوصية كردية من سير الاضافات الغريبة عليها.

الزمن الخارجي للرواية، هنا، محكوم بعدد الصفحات التي رويت فيها الأحداث، وهو ما يظهر جلياً على شكل وخطةِ الخطاب المقدم؛ وهناك زمن الحكاية الداخلي، الذي يعني نفس الزمن الجاري من داخل المتخيل، ويجلو ذلك في مضمون وخطة المجريات. فأحداث وشخصيات هذه الرواية خاضعة لزمن ترجمة الكتاب والنهاية الحقيقية في ص(156) حيث يعلن فيها "نهاية الترجمة": "أطلتُ المكوث هنا. انتهت الترجمة.لا أجد مسوّغاً للتطفل على كرمكم أكثر، قال دلشاد".

فصفة ترابط الأحداث تستمر من بعد بالاضافات، ولاتتوقف باختفاء أكيسا، ولامهران، والرواية تأخذ تقريباً مساراً واحداً، وهو مجتمع حول الكم المترجم، ومن بعد الكم المفقود (أحدثه طلقة رصاص) كنتيجة عبثية لإدامة فعل الترجمة، النص بهذا المغزى يوفر حرية فهم وتخيل من

جانبين، جانب قراء ومستمعي الترجمة، وجانب القراء الحقيقيين. "في السنة الثانية من نزع غطاء الحرف العربي عن لسان ملة الترك، بإشراف خيال أوربا من عقل مصطفى كمال على الشرق، جمع دلشاد نمور حقائقه الوديعة... نازحا إلى الجهة الثانية من الحدود ـ جهة المصائر المعتنقة مذاهب اللاتعيين". ص178 وتدرج الترجمة هنا شيئاً أشبه بحالة نفي، فالتموقع بين لغتين، ثقافتين، فضائين، وحتى زمنين، يصيب القائم بها بقلق واغتراب، وإن لم يخلُ من لذة، في الكتابة لذة ونسبة من معاناة، حين يأخذ الكاتب مسافة منه، من ذاته الآخر، مقلصاً شخصه المؤلف، لحد البقاء في الجسد، تاركاً الحرية المطلقة للأفكار تشكل ملفوظات بحتة، تعبر على لسان الراوي والشخصيات. فمسار الشخصية دلشاد يماثل بغرابة مسار كاتبٍ، ففي حوار بين دلشاد ومهران، يرد الأخير: "أنا أعطيك الخيط، ورتق أنت ما تشاء". ص138، خيط أحداث ترتق بنوع من حتمية علاقة وتكامل بين الاثنين، فالكاتب يقوم بـ "إنشاء التلفيقات، إنشاءاً يليق قليلاً، بخيال مهران القارئ" ص90. وليتم توثيق فكرة الاستمرارية والتواصل الثقافي والحضاري من خلال الكتابة والترجمة، فالعملية تتحول إلى خلافة فكرية تنتقل مع قراء جدد، أبناء مهران، فـ هيمام هو قارئ آخر: "إنني أقنعه بالكتابة، وهو يقنعني بالمضي في الترجمة، ياجناب هيمام. لن يتوقف أحدنا بعد الآن، قال. " ص157، ثم في نهاية الرواية، يصطدم دلشاد بذاته الحقيقية على الأغلب، واعياً ضرورة المضي في الترجمة، حين يثقب رصاص الغريب أربعة وعشرين مجلداً من مجموع اثنين وخمسين: ".. ياسيد جرجيس، لاأستطيع إعادة كتابك إليك الآن...لم تنته الترجمة بعد". ص195، اختيار كلمة (الآن) ظرف زمان للإشارة للوقت الحاضر و(بعد) ظرف زمان يلزم الإضافة، تأكيد على الاستمرارية، وكأن الشخصية الرئيسة دلشاد كان في انتظار رصاصة رحمة، ليس لقتله، وإنما لتوصله لفكرة أهمية الترجمة بعد تذوق ثقافي، وثم رغبة حرص ومواصلة تحدثها طلقة تنبيه لوعيه حيث: "لاأثر لخطوات الكرد على الزمن فيه". ص185، فهنا، التغير الطارئ لرأي دلشاد يندمج مع حركة تطور اللغة في الزمن، زمنه وزمن اللغة يتجانس في حالة تتداخل مع موت أكيسا واختفائها العمودي في الماء، وكأنها تلح بإعلان: إن العشق غير ممكن الوصال إلا من خلال الموت، عشق مذنب كمدام بوفاري وآنا كارنينا، الانتحار في عناق مع الماء، هو بحث عن صورة الذات المفقودة، تاركة آثار شفتيها المملحتين لسرد شفهي سائل، غمس دلشاد ريشته فيهما، ومن ثم تذكر فيهما مرارة قلبه المناقض لاسمه الكردي المبهج، والطلقة تخترق جسد المجلدات عمودياً، في المركز، كحلم يراه شخص وينقطع من منتصفه، راغباً إنهاءه في حلم آخر يسيطر فيه على تلابيب خيطه السابق، وهذا خروج عن المألوف لتسبب لمفكره بالدوار الذهني محاولاً تشغيل فضاء غير معتاد، فضاء الحلم الصلب، فحتى لو كان مطابقاً للواقع، فهو مناقض له بنفس أدواته، وهذه صفة ووصفة للنص المتخيل.

بركات لايبحث عن المعاني الهامشية باستنطاق شفاه الشخصيات التي تعض على الجروح، بل يلجأ لأسئلة مضمرة، تطويها عشرات الاستعارات والتوريات دون إطناب، ويزكيها بأبعاد تتواجه فيها الشخصيات، في موقف خصم دائم، لاتفاوض مع المعنى ولا مصالحة مع الواقع.

فأين نحن وجهاً لوجه من إشكالية يتم فيها تغيير حاضر بالرجوع إلى ما حدث في الماضي؟.

أنطوان بيرمان يقوم بمساءلة فضاء النص المترجم، بتبني فكرة الهدم، التي تسبقه تحليل لما يراد هدمه، ومن ثم، يؤمن بقبول النص الأصلي الغريب كما هو. فلغة النص الأصلي هي لغة الانطلاق، واللغة المترجم لها لغة الوصول، وبين هذا وذاك، محطات غير معلومة، وربما وقفات طارئة، رغم التيقن من الهدف، فالطلقة أيضاً حدث طارئ لم يدخل في بال دلشاد، ليحتم عليه إضافات أخرى، أكسبه زمن خاص بالانخراط في الترجمة كتنقيب عن ذات جماعية، فالترجمة

ليست استقبالاً بحثاً من قبل القارئ، وإنما نوع آخر من الابداع، فالراوي يدعم هذه المقولة مكرراً في أكثر من مناسبة ومكان: "الشاب الصاعد سلالم الترجمة" ص111و90، وفي ص63: "الشاب النازل سلالم الترجمة إلى مضائق الفراغ في الحروف الكردية" ، للإشارة تكهنية عن حالة رجوع عبثي لمنتصف الطلقة المولجة للمجلدات وبمصير سيزيفي بحمل الثقل مرة أخرى نحو الأعلى.

"أريد موقع السطر التائه ياأكيسا"، ص86؛ سليم بركات يجعل الكاتب يتساءل هنا عن الوسائل التي يستخدمها بجعل الراوي الخارجي، وهو ذو علم كامل بالأحداث، ينبئنا عن اضافات على اضافات مهران، السطر التائه حيلة إنتاج آخر. الراوي يشير لأسماء حقيقية كمصطفى البارزاني (شخصية قائد كردي مستعارة من الواقع وموظفة في نص خيالي)، يحيل القارئ إلى المرجع لإيهامه بأن ماحدث هو وقائع، وفي نفس الوقت، يحذر من مغبة السقوط في قراءة هذه الصورة سطحياً، وإنما تحليلها وإخضاعها للتشفير، إضافة أن حرية النص المتخيل يمنح فرصة وضع أية شخصية حقيقية على مسرح أحداث متخيلة كتسرب مرجعي ميتالبتيكي2. فمثل هذا الخرق لايقلل من النتاج الأدبي، وإنما يضيف هارمونية على اللغة وقوة على درجة المتخيل. ويبقى، أن الشخصية الرئيسة دلشاد صورة عقلانية لعصر يمثله، فليست عقلانيته سبب رئيسي لآلامه، فهو ممزق بين صورته كبطل ينشد العشق ويتطلع للحرية، حتى اللحظة الأخيرة، وبين واجب أسند إليه للقيام بالترجمة.

أية رواية تتألف من جانب تقدم فيها الحركة والأحداث، ومن جانب آخر تقدم الأدوات والأماكن والأشخاص، الوصف كتقنية تتعلق بهذا الجانب الأخير؛ غير أنه بالرجوع للجانب الوصفي في هذه الرواية، تتضح سمة مافوق الواقعي للطبيعة، للطيور والحيوان والشخصيات، مختصاً عينا أكيسا بأهمية تنبع من كونها العين الوسيطة للإضافة للترجمة، ولتمزج من خلال الوصف المؤنسن للطبيعة ومركباتها علاقة فعل ورد فعل متبادل، غير عادية تنبثق عند انتحار أكيسا في الماء، لتعطي صورة فنية لحالة استثنائية بين السكون النهائي وحركة أخيرة: "من ثلوج الربيع الذائبة نسج نوه آف خماراً لأكيسا فوق خمارها. أوصد عليها خزانته ـ حين نزلت درجة جسدها الأخيرة إليه ـ وأغلق القفل بمفتاح الكمال. ترقرقت دموع في عيني الماء. بضع فقاعات شقت طريقها إلى السطح بنشيدها الخافت، وطفت على الرقراق المتماوج حفنة من بزر اليقطين تراخت عنها يد أكيسا" ص95، فهذا الجانب الوصفي لايؤخر بالأحداث، على عكس الوصفية التي تتسم بها بعض الروايات، حيث تعلق الوصف السرد والزمن عادة بزمن ميت، يهدد بتأخير التقدم الدراماتيكي للرواية. إضافة إلى ذلك، التصوير الهائل لحركة الطبيعة والاختفاء شبه العمودي لجسد أكيسا، كحركة تقارب رؤية حلم دون تصوير مفتعل.

المَحاور المتبعة في هذا النص تتضمن بوضع النقاط حول هذا العمل بشكل هندسي ذي أبعاد ثلاثة:

ـ النص يظهر كأداة انفتاح على عالم خيالي مرسوم، تظهر أحداثه شيئاً فشيئاً، بصورة تصاعدية، متداخلة بيوميات شبه عادية حيث يبني علاقة واضحة بين النص وقارئه، مما يبيح عدم الحصر والتطويق في تنوع وتقييم إستراتيجية النص أصلاً من كتابة تبدأ "حين غمس دلشاد ريشة قلمه المثقوبة في سائل الحياة"، ص20

ـ إنه يعمل ويحفر في العمق بتقديم لوحة لايوجه القارئ لقراءة المرئي، وإنما الاستطراد في التعمق بتكييف النبات والحيوان والحبوب، كأدوات تلاقح النص من خلال ما يؤمن ديمومة الترجمة، دون غلو من جهة، وبالتداخل مع كشف جانب مخفي من ماضي الشخصيات، دون تفاصيل مملة من جهة أخرى.

ـ يمكن القول أخيرا، إن مسار النص يهب لذة ثقافية ذي قدرة على اختراق حواس القارى الذي ينتظر أيضاً انتهاء الترجمة ولكن: "لا. لن تنتهي الترجمة". ص42.

1 ـ الاستشهاد بالفرنسية
Métalepse -2

المصادر:

- Antoine Berman, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Le Seuil, 1999. (Paru d'abord dans : Les Tours de Babel, essais sur la traduction. T.E.R., 1985.
- Antoine Berman, L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1984.
- Chevalier Jean-Claude et Delport Marie-France, Problèmes linguistiques de la traduction. L'Horlogerie de saint Jérôme, L'Harmattan, 1995.
- Dominique CAUBET, Words of the bled / Les mots du bled, Paris, éditions, L'Harmattan, Collection " Espaces Discursifs " 2004.
- David FONTAINE, La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires, Paris, Nathan, 1993.
- Gérard. Genette, Palimpsestes, (p. 293-299, Traduction), éditions du Seuil, 1982.
- Gérard. Genette, Métalepse, éditions du Seuil, 2004.
- Gérard. Genette, Figures III, éditions du Seuil, 1972.
- Golaszweski Mireille et Porée Marc, Méthodologie de l'analyse et de la traduction littéraire, Ellipses, 1998.
- La Traduction et ses instruments, " Palimpsestes " n° 8, 2 vol., Presses de la Sorbonne nouvelle, 1993.
- La Lecture du texte traduit, " Palimpsestes " n° 9, 2 vol., Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995.
.OLY, L'image et son interprétation, Paris, Nathan, 2002.- Martine J

عماد فؤاد

"سليم بركات".. الكردي الذي كشف عن سحر جديد في لغة العرب

السّيرة الذّاتية حين تُنزَفُ شعراً وعنفاً

يستطيع "سليم بركات" أن يطعنك منذ اللحظة الأولى، أن يجرَّكَ مسْحولاً بين متاهاته وفخاخه التي ينصبها بمهارة صائد فرائس محنّك، وكيف لا؟ وهو الذي رصد طفولته بسطوة لصٍّ قديرٍ في كتابه "السِّيرتان" فيقول لنفسه: "كِبارٌ نَحْنُ أيُّها الطِّفْلُ، كِبارٌ يَلْهونَ بقعْقعَةِ الحَديدِ أمامَ بابِ الوَقْتِ، وَيَذْرُفونَ الفِلِزَّ البَارِدَ. كِبارٌ نَحْنُ، لانَبْسُطُ أقدارَنا لِسُنونُوَةٍ عابِرَةٍ أوْ لمَرَحٍ، ولانَلْبَسُ إلا حِكْمَةَ البطْش. فإذا هَمَمْتَ، ثانيةً، أن تَخْتَبِئَ من الأرْضِ وَراءَ فراشةٍ فلا تَنْتَظِرْنا، لأنَّنا سنَقِفُ هُنا، تَحْتَ هذا الصَّليلِ الصَّامتِ للأدْوارِ الصَّامتَةِ، رافعينَ قُرونَ الماعِزِ في مَهَبِّ المَلْهاةِ". ستشعر بأن ثمة شيء غامض يلفك، من أمام ومن خلف، عن يمينك، وعن يسارك، روح كاملة في غموضها الأعلى، وسحرها العفوي المجنون، ستملأ خلاياك وأنت تسوح في هذا الكتاب الغريب، فليس ثمة من شاطئ، وليس ثمة من يد تسحبك جثة من وسط المياه، كل ما في الأمر هذه المرَّة، أنك ترى الصّوَر من زاوية الشّعر، ومن زاوية الشّعر وحده، فيما تتراكم الحكايات والذّكريات والمشاهد والشّخصيّات التي لاتستطيع يدٌ الإمساك بجوهرها الزئبقي داخلك، لتصبح، بعد صفحات تعد على الأصابع، مشحوناً بروح كاملة، تحتل جسداً اسمه "سليم بركات".

اكتشفت الآن فقط لماذا قرأت هذه السيرة أكثر من سبع مرات، منذ أن وقعت يدي لأول مرة عليها في العام 1999 أثناء إحدى دورات معرض القاهرة للكتاب، يومها ظللت أرجو البائع اللبناني أن يخفض لي سعر الكتاب دون جدوى، ودفعت ستة وثلاثين جنيهاً - لم يكن معي سوى عشرون جنيهاً، واضطررت إلى اقتراض ستة جنيهات من صديق -، الآن أكتشف أن طفولتي الحقيقية وجدتها في هذا الكتاب، في شخص "سلو.. سليمو، باڤي غزو، ابن الملا بركات"، السطور التي قرأتها مرات بلا عدد لم تزل تتحرك أمام عينيّ: "سَيَقولونَ لكُمْ كَمْ أحبّوا، وكَمْ كَدَحوا، وكَمْ سَدّوا مَهَبَّ أقدارِهِمِ بِالجَسارات، سَيَمْتَحِنونَكُم بما لم يَمْتَحِنوا أنْفُسَهُم بهِ، وسَيَرْفَعونَكُم قليلاً قليلاً كالقِطَطِ إلى صُدورِهِم، مُتَمْتِمينَ: "تُصْبِحونَ على خَيْر، أيُّها الطَّيِّعون".

"سليم بركات" حين يكتب عن طفولته وعن صباه، لايشبه أحداً، هو لايشبه سوى نفسه فقط، وحتّى هذه، يكتنفها الغموض في أحايين عدّة، حين كان طفلاً بلا طفولة، وصبياً بلا صبا غائر الروح، والأيام كعهدها، تمر أسفل عينيه المحدقتين سريعة ومتلاحقة، لها رنين إيقاعي "كجرس في عنق قط"، والعينان لاتدع الأيام تمر بلا استيقاف، تعقبها الأسئلة وعلامات التعجب، بل يشبه الأمر مخزناً هائلاً من الذكريات الأولية للعين، الذكريات التي طالها سن القلم، فبدأ النزيف المرّ.

هنا، في "الجندب الحديدي" أو "السِّيرة النّاقصة لطفل لم يرَ إلا أرضاً هاربة فصاح: هذه فخاخي أيُّها القطا"، والذي صدرت طبعته الأولى في العام 1980 في بيروت، يتثبّت "بركات" شبح

طفولته، جازماً بحسرة شيخ: "كل طفولة ميثاق ممزق.. كل طفولة محنة"، عبر خمسة فواصل متتالية متعاقبة، تشبه الحركات الموسيقية في سيمفونية مطموسة معالمها، تفتتح بمدخل عفوي، يوقفنا على بوابة المنفصلات الخمسة في السيرة الناقصة: "العنف الهندسي"، "في ارتطام الجهات"، "في الحريق وفي الصيد"، "في انهيار بريقا"، و"في الثلج والخراب".

ومن ثم، نصبح قادرين على تلمس نموذج مثالي للسيرة الذاتية، عبر وشائجها القوية بالرواية، لاسيما في هندستها أو انطلاقها من حدث فاصل، ذي سمة روائية صريحة، ويبرع "سليم بركات" في جمع خطوط وخيوط الالتقاء والتنافر في نسيج سيرته، أو في تلك الكثافة اللغوية والمجازية اللتين تسمان عمله الروائي في مجمله، خصوصاً أن المادة التي يشتغل عليها "بركات" في سيرته، هي المادة نفسها التي تكوِّن محور أعماله الرِّوائية والشِّعرية؛ الأراضي الكردية المحصورة بين شمالي سورية والعراق والحدود التركية.

أهي ملهاة أم مأساة، ما يربطنا ويشدنا بهذا / ولهذا الشعر السردي المنغم، الحاد والرَّهيف في الآن نفسه، الشعر القاطع الباتر، اللامع كحد موس، حين يفرح بانعكاس نقط الدم الحمراء في بريقها على الجلد، أية علامة استفهام تقف قوية أمام أسئلة "سليم بركات" الألف، وأية قدرة تتحمل كل هذا القهر الذي تحمله: "إثنا عَشَرَ أرْنباً حَصيلةُ المَجْزَرَة، وَعِشْرونَ يَوْماً من التَّسَكُّع حَوْلَ البَيْتِ دونَما جُرْأةٍ على دُخوله، أنامُ بيْنَ شُجَيْراتِ القُطْن في حقلٍ قريبٍ، وآكُلُ ممَّا يسرقُهُ لي إخْوَتي". ماالذي لايجعل هذه السطور شعراً؟ دائماً ما شعرت بهذا السؤال يطوّف حولي كلما أعدت قراءة كتاب "سليم بركات" هذا، "سليم بركات" الكردي الذي جاء ليكشف عن سحر جديد في اللغة العربية، وياللمفارقة، تلك اللغة التي فُرضت عليه وعلى أبناء عرقه الأكراد، الذين حرموا من التحدث بلغتهم باعتبارها ممنوعة ومحرمة، وأجبروا على تعلم العربية في المدارس السورية، في العديد من أجزاء سيرتيه يكتب سليم بركات شعراً لاشبهة فيه ولاريب، كأنه حين جلس إلى "سليم بركات" الطفل لم يجد سوى الشعر يعبر عما عاشه واختبره بطفولته وصباه، يقول في أحد أجزاء الكتاب: "كُنّا أطْفالاً آنَئِذٍ، يَأْخُذُنا الدَّهَشُ مِنْ عَنود - الأُنْثى الَّتي تَرْتَدي حَطَّة كالرِّجال، ودشداشة كالرِّجال، وسترة كالرِّجال، وتتمنطق بمسدس كالرِّجال". فهل من إجابة لمن يريدون أن يكشفوا عن الجنس الأدبي لسيرتيْ "بركات"؟.

ليس ثمة من إجابة، فالقهر والخراب المأسوي اللذين يهدف "بركات" إلى التعبير عنهما في سيرتيه، يتخلّقان أساساً عبر نص أدبي، يتخذ تكأة روائية كدعامة، رئيسة لصيرورته ودوامه، ومن ثم يصير السؤال بحجم الخراب: "ماالذي يجعل هذا الكتاب بجزئيه سيرة ذاتية وليس عملاً روائياً مثلاً؟"، أهي الإشارة التي يخدعنا بها الكاتب على الغلاف فتقودنا بدورها إلى حيث يشاء، أم هذا التواطئ الفرح والمكتوم بيني كقارئ جائع إلى خرابات الرُّوح، وبين "بركات" الحكاء الذي ثقُلت على كفيه الجروح والانهيارات، فتهاوت لامعة كحبات النَّدى من بين أصابعه؟.

أياً تكن الإجابة، فالأمر ليس مهماً إلى هذه الدرجة، الأهم هو الكتابة، تلك التي تبدأ من صرخة المدرسين في صفوف التلاميذ الصغار مثل فراخ الأوز، حين كانوا "واقِفينَ على طَرَفَي الشّارع كَسُطور الكِتابَةِ": "انتبهواء لَوِّحوا بِأيْديكُم حين يَمُرُّ الرَّئيس"، ويمر الرئيس، فتتهاوى الصفوف الهندسية "إلى كُتَلٍ سوداءَ مُتَدَحْرِجة" من لحم التلاميذ، وتصطدم الأجساد والأرجل النحيفة بطفولة "سليم بركات"، ليبدأ العنف الهندسي في مدينة صغيرة قرب جبال طوروس، العنف الذي يصفه كاتبنا بقوله: "كان عُنْفُ الفرَح "الرَّسْميّ" عُنفاً يفوقُ طاقة طِفْلٍ لا رَسْمِيٍ، ومع ذلك كان عليَّ أن أتحمَّله في خضوع ساحق، وأن أصيرَ عنيفاً بدوري، عنيفاً إلى درجةٍ تفوقُ طاقة طفلٍ".

هذا العنف الذي يتدحرج حتى يصل إلى ذروته، بعدما ضيق كل شيء حول طفولة "بركات" غير الموجودة أصلاً، ليصبح أكثر قسوة وعلواً وهديراً: "أنتَ كُرْدي، الأكراد خطرون، ممنوعٌ أن تتَّحدث الكُردية في المدرسة، ومن ثمَّ، يبدأ وعي جديد؛ الكراهية سلفاً لا لشيء إلا لأنّك كُرْدي!".

إنه التاريخ "حين ينفلق كمشمشة"، والغضب حين يقول كلمته بعنف، فاللغة لدى "سليم بركات" أو "سلو".. "سليمو بافي غزو ابن الملا بركات"، تظل هي السطح الذي يشف فيظهر ما تحت العمق، وهي المرايا التي تنعكس من فوقها الوجوه والحكايات، ومايتجلى في هذه المرايا من تقنيات، من سرد وشعر وحكي وقص، تلفها جميعاً سخرية حادة ومأسوية، يسبر "بركات" عبرها الطفولة المحزنة، والصبا الملهاة، ليصبح التاريخ الشخصي ليس أكثر من تأريخ لوطن وعرق تشعبت به الأرض ونفته الثقافات.

وإذا كان "بركات" قد افتتح سيرته الأولى بنزيف أولي: "طفولتُك حُرَّةٌ مثلك لأنّها يقينُ نفسِها، وأنتَ جَهالةُ الوقتِ المُنْحَدِرِ إليكَ بلا طفولةٍ، فانتظِرْها، طفولتك، قدْرَ ما تَسْتطيع، أجّلها قدْرَ ما تَسْتطيع، موِّهِ الطّريقَ إليْكَ كَيْ لاتَصِلَ، أبْقِها في المتاهَةِ لأنّكَ لنْ تُمتَحَنَ بإرثِها بَعْدَ الآنَ، لقدْ تقوَّضَ الأبَديُّ"، فإنّه يبدأ سيرته الثانية "هاتِهِ عالياً، هاتِ النّفيرَ على آخره.." بإيذان مبدئي، ونفير هادر: "السّتُ أُغويكُم. المَكانُ يُغْوي لِتَكونوا لايَقينَ بهِ، فأشْعلوا حُروبَكُم قبْلَ أن يُشْعلَ الآخَرونَ حُروبَهُم، واتبعوني!".

إنّ "سلو.. سليمو بافي غزو، ابن الملا بركات، استطاع أن يحرر فينا كل طفولتنا المغدورة، وكل صبانا المغتال، عبر هذا التداعي السردي الذي اتخذه وسيلة لحفر هذه المحنة، وهذه الملهاة، استطاع أن يبني وببراعة قالباً جديداً لا هو بالسيرة الذاتية، ولا هو بالرواية، لكنّه شعر يقف على برزخ بين البرزخين، لغة أشبه ما تكون بمجمع إبداعي مكثف، لغة لا تختصر كينونتها في نوع بعينه، بل عبر أنواع وأنماط متفارقة ومتشابكة في الآن نفسه.

طه خليل

«لو قدّر لي أن أعود ذات يومٍ إلى القامشلي، فسأقضي حياتي في الصيد، بفخاخٍ أو دونها، مقرفصاً في حقل حتى الموت»

للشاعر والروائي الكردي السوري سليم بركات، دور ريادي لم يسبق إليه أحد في الكتابة باللغة العربية عن الاكراد السوريين، وأحوالهم وميثولوجياتهم وحياتهم حاضراً وماضياً، داخلاً في شرايين مجتمعه وخصوصياته التي كانت تقترب من التابو في كثير من الأحيان، وبدأ سليم بركات بتوصيل بيئته إلى الآخر، شريكه العربي الذي يجهله أو يتجاهله. يقول بركات في هذا المعنى:

"لم أذهب في اتجاه الترجمة إلى لغة أخرى، بل في اتجاه ترجمة روح الكردي إلى عربية تخص شريكي العربي, الذي ينبغي أن يتعرف إليَّ بعد اغتراب في صحوة قوميته التي ألزمني بتهجئة إعرابها, ذهبتُ في اتجاه شريك منعني عن اللغة الكردية فذهبت إليه, متسامحاً, بلغته التي هي أقداري على تدبير حريتي في بلاغتها, وتدبير هويتي في نبلها الأعمق, مستغلا استغلال العاشق تواطؤها مع أعماقي على تدبير المعنى, الذي يستحقه كردي في الاشارة إلى دجاجات أمه, وتبغ أبيه".

إذا لم تكن غاية سليم بركات من الكتابة باللغة العربية الذهاب باتجاه الترجمة، إلا لترجمة روحه، عندما صعبت عليه اللغة الكردية في نقل تلك الروح، فوجد في اللغة العربية نبلاً وعوناً، فكتب بها وعشقها، وصار يتخذها هوية له أينما حلّ، وكثيراً ما ردد في حواراته ومقالاته: "اللغة هي هويتي"، ومن هنا كان اهتمامه الشديد بهذه اللغة، وتعمقه في دلالاتها وانزياحاتها وامكانياتها الكبيرة، وراح يستخدم اللغة العربية الجذر، اللغة التي سلمت نفسها له راضية مرضية، فراح يتفنن في عشقه.

وقبل أن نسترسلَ في علاقة سليم بركات باللغة العربية، وبما حوله من حيوات، ومواضيع وتأثيرات، لابد لي من المرور على سليم بركات الانسان، من هو سليم بركات؟

من قرية "موسيسانا" التي لاتبعد عن القامشلي مسافة العشرين كيلو متراً، جاء أهل سليم بركات، الذي ولد عام 1951 ليستقروا بعد ذلك في القامشلي، ويبدأ أبوه الرجل الديني الفقيه (ملا بركات) بالعمل في تجارة الحبوب، كمعظم أهالي البلدة المتناثرة شمالاً في ذلك الوقت، وليعيش سليم بركات طفولته كلها في القامشلي ويتعلم في مدارسها وثانوياتها، كانت هذه الفترة بالنسبة للطفل سليم بركات الخزان الذي تجمعت فيه كل مآسي بيئته، حبها وكرهها لينها وقساوتها سلمها وعنفها، وكان ذلك قاسياً على طفل، ليعيش منذ اليوم طفلاً بلا طفولة ويراقب كل ما يحدث من حوله ويختزنه لأزمنة قادمة، وسنوات لم تتأخر كثيراً، فقد أصدر في بيروت كتابين عن طفولته وصباه

هما الجندب الحديدي، وهاته عالياً (سيرة الصبا) في كتابه الأول الجندب الحديدي يوضح سليم بركات كيف نشأ وكيف عاش القهر، كطفل كردي بشكل خاص، في بلدته، المحكومة بالغموض والانقسامات والعنف، أناس يعاقبون إن تحدثوا في شؤون دجاجاتهم وماعزهم بلغتهم، تلامذة مدارس يضربون بالعصي ويطردون من المدارس إن هم تكلموا بلغتهم، أثناء الاستراحات، كان كل ما حوله يعاقبه، يعاقبه لطفولته، لمنبته، لتنفسه، للعبه، وحبه، يقول سليم بركات:

"كنا صبية آنئذ، يخرج بنا المعلمون على هواهم، في التظاهرات الوطنية، ولم يبقَ واحد منهم لم نتهتف بشعار حزبه، وكانوا يختلفون فيما بينهم، فيقود فريق منهم بعض التلامذة في شارع أول، وفريقاً عبر شارع ثان وثالث، ورابع... بيد أننا جمعنا شعارات الفرقاء جميعاً، كما نجمع الطوابع، متسللين من شارع إلى شارع هاتفين في كل منها كما يهتفون".

ضمن هذا الجو المفعم بالقلق والتوتر، عاش سليم بركات اللاطفولة كما يسميها، مما زرع في نفسه من يومها كما يبدو روح القلق والتحفز والصخب، والمواجهة، فكل ما حوله كان يوجهه باتجاه العنف ودائرته، حتى كانت سنوات الصبا، والتي كتب عنها بركات هي الأخرى كتابه (هاته عالياً، هات النفير على آخره)، كانت سنوات الصبا أكثر قسوة عليه، بعد أن تفتحت بعض مداركه وراح يتلمس الظواهر من حوله، وعرف أن الأمور ليست كما يتصورها طفل صغير، وأن الحدود المرسومة بسكة قطار وبعض الأسلاك الشائكة بين بلدته قامشلي وبلدة نصيبين في الجانب التركي، هي حدود دول، وليس من حقه أن ينصب الفخاخ للقطا والعصافير التي تكثر أيام الشتاء حول تلك الأسلاك، تبدأ فيه روح التمرد تكبر، وتعلو، ويحمل سليم بركات راية الرفض ليوجه الصبية، ويرسم لهم ذهنية جديدة، كتب سليم بركات في مقدمة كتابه هاته عالياً، يقول:

(لديك بيت "رمو" ولبغل "زيري" ندبج كلمة الانشاء، وللآدمي خطاب اللهاث، كل وسحره، فلا تصغوا إلى أحد أيها الصبية، سيقولون لكم كم أحبوا، وكم كدحوا، وكم سدوا مهب أقدارهم بالجسارارت، سيمتحنونكم بما لم يمتحنوا أنفسهم به، وسيرفعونكم قليلاً قليلاً كالقطط إلى صدورهم، متمتمين: "تصبحون على خير أيها الطيعون".

لاتصغوا إلى أحد، لا تناموا. ارفعوا الغطاء في نزق وانزلو عن أسرتكم هاربين من الباب. لاتقلقوا حين تصبحون خارجاً، فالظلام لايخيف، بل يخيف النهار. لاتقلقوا فأنا جاهز لأدلكم على المخبأ، حيث لاعمارات، لامداراس ولاوقت إلا لكم، والمكان مشاع تحوكون فيه الأحابيل للأرواح، وتقهقهون حتى تتشظى الارض.

سآخذكم إلى العراء. سآخذكم إلى الفحيح الغامض السكون، حيث المرتع الأبهى لأقدارنا التي لاترتطم بسور البلدية، أو بالأشجار المنمقة في حديقة القائمقام. سيختبئ بعضنا من بعض تناوباً، وسنضرم الحرائق الصغيرة حول القنافذ. سنقلد بنات آوى، زاحفين على الحقول نقضم الخضار مثلها. وسننام، إذا تعبنا، في الأوكار والشقوق.

سآخذكم إلى المستنقعات، سنتعرى وندخل المياه لنجمع العناكب الطافية وبيوض الأفاعي. سيقذف بعضنا بعضاً بجذور الأشنة ويرقات الضفادع. وإذ نجوع سنأكل الحرشوف، والحميض وبصيلات "البيفونك" وسآخذكم إلى الجهة التي لايراها الأنا، جهة الساحري، جهة التنكرات الكبيرة، حيث لاترتدي الفصول قناع الآدمي، وتخرج الغيوم والأرانب من أوكار واحدة.

لست أغويكم، لا. انظروا إلى مروضيكم، يتناوبون على جعل مسافاتكم أكثر هندسية، مرتدين أمامكم قبعة الحكيم، وإذ تنصرفون، ينكب كل على أحابيله، العتالون، والمزارعون، والشاحنات والحكومة، ومدن الملاهي، والمقامرون، والزوجات، والديكة والقطط الشاردة والغيوم والله، كل ينكب على أحابيله، فلاتناموا. لتبق عيونكم على أهلكم، فان ناموا اتبعوني.

سنخطط لاصلاحات كبيرة بين الاعشاب، سنخطط لأن تتجنب العربات المرور من هذا الدرب أو من ذاك، سنخطط لانقلابات تحيل البغل الهادئ إلى نمر: ضعوا في مؤخرته بعض النشادر وسترون. سنخطط لاطفاء حرائق نشعلها نحن، وسندلق المحابر على ثيابنا التي نكرهها ليشتري آباؤنا غيرها، سنضرب بأحذيتنا الحجارة بدل الكرات لتتفلق، وسنخطف طاسات الشحاذين أمام ابواب المساجد لنجمع مصروفنا.

لست أغويكم. المكان يغوي لتكونوا لائقين به، فاشعلوا حروبكم قبل أن يشعل الآخرون حروبهم واتبعوني).

***

في أواخر الثمانينات، طلب مني صديقي كتاب بركات "هاته عالياً" وبعد أيام أعاد لي الكتاب، وهو مكتئب، وخرج، وجدت أنه قد كتب تعليقاً بخط يده وبقلم الرصاص، في آخر الكلمات السابقة ومباشرة بعد كلمة "اتبعوني": "أعاهدك ياسليم أنني سأتبعك... أتبعك.. سأغادر هذه المدينة الصغيرة... قامشلي، ولكن قبل ذلك سأشعل هذا الشمال.. أقسم لك".

عرفت لاحقاً أن هذا الصديق التحق بصفوف المحاربين في حزب العمال الكردستاني في جبال كردستان، وظل هناك أكثر من عشر سنوات يقاتل، وقبل فترة سمعت إنه استشهد في إحدى المعارك مع الجيش التركي.

لاشك أن الفترة التي عاشها سليم بركات، كانت فترة اضطرابات وقلاقل وانقلابات سياسية كانت تؤثر بعموم البلد من جنوبه حتى شماله، ونظراً لوضع الجزيرة وتناقضاتها كانت الأمور تبدو في أعلى مراتب العنف الاجتماعي والسياسي، قهر وتسلط، ثم وحدة مع مصر وزيارة الرئيس جمال عبدالناصر إلى بلدة قامشلي في الخمسينات أيام الوحدة، ومن ثم الصخب الذي رافق تلك الزيارة، والأثر المدوي التي تركتها الزيارة في نفوس شرائح واسعة من الناس، حيث افترق الشركاء وتآلف الخصوم، وتفرقوا، كان صراعاً مدوياً، يدفع ثمنه الفقراء وأولادهم، وبعد ذلك الانفصال، وتلك المرحلة التي شكلت وعي بركات السياسي الفطري حقنته بجرعات من العنف الحياتي والمهني لن يفارقه حتى في قصائد الحب (هل لدى بركات قصائد حب؟).

ثم يأتي الانفصال، وتختلط الأمور في أذهان الناس، وتفور المدينة لتستقر بعد ذلك، ويبدأ العنف المبرمج، العنف الذي راح يهندسه حزبيو الحكومة الجديدة، وحزبها الذي راح يمسك بمقاليد الدولة والبشر والطيور والتلاميذ ومدينة الملاهي التي خربها الهياج ذات يوم، ويأتي معلمون حزبيون من مناطق بعيدة، ليعلموا الكرد في القامشلي ويفهموهم أن الكل أمة واحدة ولهم رسالة خالدة، وأن كل الناس متشابهون، وعليهم أن يتحدثوا باللغة العربية فحسب، ويستشري العنف الخفي من جديد، كان ذلك في أواخر الخمسينات من هذا القرن:

(معلم الرياضة الحزبي الذي يعد في المرتبة العاشرة تصنيفاً بين المعلمين، لكنه كان ـ بحكم حزبيته ـ إله الآلهة، يعنف المدير ويضرب المعلمين إن اقتضى الأمر، مختالاً بسلطة تقاريره التي يرفعها عن المشبوهين إلى مكتب حزبه ـ الحزب الأوحد في عراء لاعراء بعده، ويشتم أمهات التلاميذ، وآباءهم وآباء آبائهم، وأرضهم وسماءهم، يشتم كيفما اتفق، في مدرسة كان همها أن تقول لن: "لاتشتموا" وكان يراقبنا في الصباحات الباكرة حين نقف صفوفاً مرددين أناشيد الكرامة والفخر الوطني، ناعسين، شعث الشعور، وحول أعيننا من القذى ما ينفر حكومة بكاملها، وينفر الجيش والشرطة وموظفي الدولة. وعلينا مظاهر اللاتناسق تجعلهم، جميعاً، يحزمون سلطتهم ذهاباً إلى شعب آخر.

هكذا نحن أيتها الدولة، هكذا نحن يامعلم الرياضة الحزبي. لكن المعلم لم يكن يغفر لنا هذا "ألايملك آباؤكم ثمن أحذية ياأولاد العاهرات؟ ألا تملك أمهاتكم الخيطان؟"، يقول ذلك في استعراضه الصباحي برفقة المدير الذي ينكمش في ثيابه خجلاً من سلطته المفقودة، إلى درجة لانلمح معها مديراً، بل ثياب على مشجب منحن، تتنفس وحدها، وتتحرك بفعل هواء خفي).

وبعد أن تغلق المدارس أبوابها، كان الصبي سليم بركات، يعمل أجيراً في مكتب، عند أحد أصدقاء والده، لكنه لم يتحمل العمل كأجير، وحدث أن ابن صاحب المكتب وهو طفل بعمر سليم بركات، طلب منه أن ينحني ليركب على ظهره، وعندما طلب الأب من الصبي سليم ليحقق رغبة ابنه المدلل، ماكان من سليم النزق إلا أن رفس ابن "المعلم" رفسة، أوقعته أرضاً، وكانت النتيجة طرده من العمل، وحرمانه من المجيء إلى البيت عدة أيام (هذا ما يرويه سليم في سيرته) .

بعد ذلك، وفي سنين مراهقته، راح يعاون والده، تاجر الحبوب في حراسة أكياس القمح وتسجيل بعض الحسابات في دفتر يخص والده، إلا أنه لم يتمكن من الاستمرار في ذلك كذلك لما كان يلاقيه من معاملة قاسية من الزبائن الذين كانوا يكثرون عليه بالطلب: هات لنا شاياً، خذ ذلك الإبريق واحضر لفلان ماء ليتوضأ.. الخ.. فما كان منه إلا أن هرب ذات يوم إلى البيت تاركاً العمل، وهاجماً على قن في الحوش كان أهله يربون فيه الأرانب، فارتكب مجزرة بحق الأرانب، كانت حصيلتها أكثر من نصف الأرانب الموجودة هناك، وبذلك وجد فرصة أخرى ليغادر المنزل هارباً، ويتخلص من العقاب على ترك العمل، ولم يعد إلى البيت إلا بعد تدخل الأقرباء عند والده.

هكذا أنهى سليم بركات سني طفولته وصباه في القامشلي، مليئاً بالأحداث والصور، ولكنه كان في الوقت نفسه يجد الوقت اللازم ليقرأ ما يتيسر له من قراءات صوفية ودينية في مكتبة أبيه المنزلية، فقد كان والده رجل دين كما أسلفت، ونهل سليم بركات من أمهات الكتب التراثية، وتأثر بلغتها، وأساليبها وهو لايزال في سنوات المراهقة، ولعل الجاحظ كان من الذين أسرو سليماً، بكتابيه الحيوان والبيان والتبيين (كما يستشف من أسلوب بركات في البناء اللغوي)، وهكذا أنهى دراسته الثانوية في عام 1970 ليسجل في جامعة دمشق قسم اللغة العربية وآدابها.

في تلك الفترة كان سليم قد بدأ بالكتابة وراح يفكر في النشر، ولكن قبل ذلك لابد لي من القاء نظرة على الأجواء الثقافية في دمشق، إذ كانت الحركة الشعرية السورية في أوج تطورها وتحديثها، وكانت هناك بعض الصفحات الثقافية المهمة التي كانت تهتم بهذا الجانب، كمجلة الطليعة الأسبوعية وملحق الثورة الثقافي ومجلة الملحق الأدبي التي كانت يصدرها اتحاد الكتاب العرب، كان هناك جيلان من الكتاب والشعراء جيل مكرس، وله تجربته واسمه في الكتابة أمثال: علي الجندي، ممدوح عدوان، محمود السيد، بالاضافة طبعاً لاسم الشاعر محمد الماغوط، والذي كان قد أصدر ديوانه الجديد "الفرح ليس مهنتي" والذي كان بمثابة درساً لقصيدة النثر.

جاء بعد هؤلاء، جيل جديد راح يبحث له عن موطئ قلم، بعيداً عن المؤسسات الحكومية والتيارات الحزبية، وكانوا شباباً من الشعراء الذين وفدوا إلى دمشق من خارجها في غالبيتهم مثل: محمد منذر مصري، عادل محمود، نزيه أبو عفش، بندرعبدالحميد، وإبراهيم الجرادي، كانت الأمور واضحة، والحالة الثقافية تسير على ظهر سلحفاة، والكل قانع راض على ما هو عليه، كان اصحاب التفعيلة يحترم جيل النثر الجديد ويشجعه وكان جيل النثر يكن احتراما لمن سبقه، هنا ظهر سليم بركات، الجزراوي العنيف، العنيف لغة وسلوكاً ـ كان نزقاً غضوباً لايتحمل المزاح ولاالمجاملات، لم يترك شاعراً إلا وتشاجر معه، وكان كثيراً مايستخدم يديه وعضلاته في اسكات الآخرين، ليس هذا فحسب، بل إنه كان يخفي في جيب بنطاله على الدوام موس كباس، كان لا يتوانى عن استخدامها إن تطلب الأمر.

نشر أولى قصائده في ملحق الطليعة الثقافي، ووقتها كان طالباً في السنة الأولى في جامعة دمشق، حينها كانت قصيدة التفعيلة هي التي تسود الساحة بشكل عام، ولكنّ شعراءها كانوا لايحاربون أشكال الكتابة الشعرية الأخرى، لاسيما قصيدة النثر التي كانت بدأت للتو تجد لها مكاناً إلى جانب الأشكال الكتابية الأخرى، وكان هناك مجموعة من الكتاب المكرسين ممن يدعم هذا التوجه عند الشباب ويشجعه، وهكذا وجد الشباب في ذلك الوقت فسحة للنشر في صفحات ذلك الوقت، مثل مجلة (الطليعة) وملحق (الثورة) الأدبي، وشهرية (الموقف الأدبي) الصادرة عن اتحاد الكتاب. "آنذاك، أيضاً، اخترق سليم بركات هذا السطح الراكد، الرتيب، المتوافق على تعايش سلمي بين الأجيال والأشكال والموضوعات"، وذلك حين نشر أولى قصائده (نقابة الأنساب) في مجلة الطليعة، والتي أحدثت ارتجاجاً قوياً في الساحة الثقافية الهادئة، وبدأ الكل يسأل عن هذا الاسم الجديد، حتى أن ممدوح عدوان استغرب الضجة التي أثير حول بركات وكتب مقالة استنكارية بعنوان: "من هو هذا الولد الجزراوي ورغم أن الجميع قد أنصت إليه، وتفاجأ بما يكتب هذا الفتى القادم من الشمال ويوقع قصائده باسم "سليم الجزيري"، إلا أنهم لم يقتنعوا تماماً بسليم الموضوع، سليم الذي طرح ماعاشه وميثولوجياته وغرائبياته في دمشق، وكانت تلك نوعاً من المواجهة الصريحة والواضحة لسليم مع ما حوله، من توجهات ومواقف سياسية وثقافية لم يقتنع بها بركات وتمرد عليها وازداد نزقه وتبرمه بما حوله، وبما لقيه من خيبة، رغم أن سليم بركات لم يقل شعراً مسيساً، وإن بدا ذلك من خلال الذهنية الجديدة التي أحضرها معه من بيئته، ودونما أن يفكر بأنه يطرح الموضوع من زاويته السياسية، من قصيدته الأولى التي نشرها عام1970 بعنوان "نقابة الانساب" نقرأ:

(هذا وجهي العصري

أنا آت

بلا نعل أرحل نحو بلاد الفرس وأمصار الروم وأرفع وجهي للظلمات أسائلها, أسائل رجليّ الدامينين عن الأرض العمياء وهمس خفافيش سمائي

تصهل أفراس الحرب على أبواب الكعبة ياأهل الشام، ووحدي أبسط للملتجئين إلى ظل الأحجار السوداء ردائي).

وبعد هذه القصيدة، أحس الشاعر بردة فعل الآخرين عليه، فكتب بعدها قصيدته الثانية "قنصل الأطفال" كما لو أنه يفسر للجميع عما يمثله سليم بركات الشاعر في دمشق، إنه ببساطة القنصل الفخري للأطفال ضحايا العنف الاجتماعي والطبقي والسياسي. يقول في بعض مقاطع قصيدته والموجهة أساساً للشاعر ممدوح عدوان:

(الجزراوي

جدي الماء

أبي

أمي

أرضان تكسر بينهما النبذ وكسرني الماء.

....

لافتة الى ممدوح عدوان:

عالمي واسع

عالمي كرة تتدحرج بين الظنون

عالمي بينكم

فانكروا ما أرى
وانكروا راية أعشبت في يميني).
ويبدو أن الشاعر لم يستطع التكيف مع الأجواء التي تقبلته شعرياً ولم تتقبله انسانياً (أو بالأحرى كردياً) بل وبدأ يشعر بأن قصيدته هي الأخرى يضيق بها المكان، فخرج من دمشق إلى بيروت، ليستقر هناك، وقد ترك خلفه مجموعة من الأصدقاء والأعداء في الوسط الثقافي، ومن هؤلاء الأصدقاء كان ممدوح عدوان، إبراهيم الجرادي، وغيرهم كثر، ولكن القلق الذي لازم روحه واستأصل فيه، لن يجعله يستقر في مكان محدد، سيظل متنقلاً ، حاملاً حقيبته من بلد الى آخر:
(ظننتُ العاصمة قصيدتي الضائعة. ركبت الباص من القامشلي إلى دمشق وأنا في التاسعة عشرة، سنة 1970. عام واحد، لاغير، أدركتُ بعده أن القصيدة ليست هناك. ركبت سيارة أجرة إلى بيروت سنة 1971، وفي جيبي إحدى وثلاثون ليرة سورية. تهدمت المدينة. تهدمت قصيدتي. تهدم المكان الشفيف والكثيف معاً. خرجت على متن باخرة من بيروت إلى لارنكا سنة 1982، ومن لارنكا، في اليوم ذاته، إلى صحراء البربر في الجزائر، على متن طائرة عسكرية بلا مقاعد. تهتُ خمسة عشر يوماً في ظلال سور مقفل، لأعود على متن طائرة ياسر عرفات إلى تونس. بعد شهرين عدت أدراجي، بأوراق مزورة إلى قبرص لأدخلها من البوابة الدبلوماسية شريكاً لشعب يبحث مثلي عن قصيدته. في الطريق أضعت حقيبتي التي حوت ممتلكات أعماقي المنقولة وغير المنقولة، وبضمنها مجموعة شعرية عن الحيوان لم ينج منها إلا أربعون سطراً. في السنة الثانية عشرة من إقامتي في نيقوسيا عدتُ إلى بحر التيه بلا عمل. انتظرتُ معجزة، فلم تحدث المعجزة. كنتُ منسياً من أخمص قدمي حتى قمة الجبل الذي يشرف من بيدر الله على ألمي. شجرات البيت وحدها كانت تدون الوجود المتقوض: أي قلب للسماء أن ينام المرء كل ليلة بقلب مكسور؟).
في بيروت التي كانت آنذاك عاصمة للثقافة وللفكر الليبرالي ومنتجعاً ومشغلاً لذوي الأحلام من الكتاب والشعراء الذين ضاقت بهم بلادهم العربية، وجد سليم بركات قصيدته التي راح يبحث عنها، ويجد المتسع ليكتب عما عاش ورأى في حياته المصادرة، فكان أن نشر هناك قصائده التي تحمل همومه، ودهشته الكردية التي لم يستسغها شعراء دمشق ومثقفوها، إذ أن أجواء الشعراء (لاسيما القابضين على الأقسام الثقافية في الصحف) وميولهم كانت تتأرجح بين القومية العربية التي لا تعترف بغيرها، وبين ماركسية وشيوعية كان قد فصلها خالد بكداش الذي كان يرى الأكراد جزءاً من "الامبريالية والصهيونية" ربما لحرج كان يشعر به حتى يوم مماته، من أنه ينتمي للأكراد، ليموت بكداش غير مأسوف عليه، وقد تنصل من كل القيم الكردية.
لم يغادر سليم بركات إلا بعد أن استطاع أن يحفر صدعاً في تفكير الكثيرين من الكتاب والشعراء السوريين، الذين بدأوا بالتعرف إلى حالة جديدة في بلادهم، وترك أثراً واضحاً في ذهن الكثير من الشعراء الشباب في تلك المرحلة، فقد رمى ذلك "الولد الجزراوي" حجراً في بركة ساكنة، لم يتوقف ارتداداتها حتى هذا اليوم.
بعد أن راح ينشر في الصحافة اللبنانية، استطاع في فترة قياسية قصيرة أن يصبح اسماً في خارطة الشعر العربي، كشاعر كردي سوري، وهناك توطدت العلاقة الشخصية والصداقة بينه وبين محمود درويش، واحتفت به بيروت وكتابها، ولم يهمل شأنه الشاعر أدونيس، إذ أحب فيه روح الشاعر المتمرّد الفاتن، الباحث عن حريّتة الشخصية أولاً، وقصيدته الغرائبية ثانياً، وهكذا وجد الهامش الحرّ الذي أتاح له نشر قصائده ذات الروح المتمردة.
في بيروت كانت قصيدة سليم بركات "دينوكا بريفا، تعالي إلى طعنة هادئة"، والتي نشرها في في مجلة مواقف، قد أحدثت صدمة في الساحة القافية اللبنانية، وكانت القصيدة مفاجئة بلغتها

وعنفها وخروجها عن المألوف التي كانت تسير عليه القصيدة العربية الحداثية هناك ايضاً، فما كان من أدونيس رئيس تحرير مجلة مواقف في ذلك الوقت، إلا أن يتبنى المشروع الصاخب والجارح لسليم بركات، ويحتضنه ويدعمه، إذ وجد فيه صوتاً ليس جديداً فحسب، بل هوغرائبي وحداثي وانشقاقي ومتمرد على الخطط المعروفة في بنية القصيدة العربية.

وقصيدة دينوكا بريفا هي مزيج من الفانتازيا والواقع، بحيث يتداخل المزيجان فلم تعد تعرف الفصل بينهما، إنها الحالة الكردية التي عاشها ورآها بركات، لاسيما بعد المجازر التي ارتكبها الأتراك بحق الكرد، ونزوح الكثيرين منهم إلى مناطق الجنوب (جنوب سكة القطار) الذي يرسم الحدود بين الدولتين السورية والتركية، والقصيدة تعج بحيوانات ورموز جديدة لم تألفها القصيدة العربية الحديثة وقتذاك، هناك خلخلة للذهنية الشعرية السائدة، إذ تمتزج مصائر البشر بمصائر الحيوان من بنات آوى وثعالب وذئاب وكلاب سلوقية؛ وراح بركات يتناول المكان ليس من منطقه الجغرافي فحسب، بل أنه أدخل المكان وساكنيه إلى مشرحة القصيدة، فلم يترك بشراً إلا وروى لهم وعنهم حكاياهم من أكراد وأرمن وعرب وآشوريين، وكذلك النبات الذي يراح يلعب منذ ذلك الحين دوراً أساسياً في كتابات بركات النثرية منها والشعرية، بالاضافة للطير وأجناسه:

(دينوكا بريفا تعالي إلى طعنة هادئة

عندمت تنحدر قطعان الذئاب من الشمال، وهي تجر مؤخراتها فوق الثلج، وتعوي فتشتعل الحظائر المقفلة وحناجر الكلاب، أسمع حشرجة دينوكا

"شهادة"

دينوكا

ماذا أقول للصيادين الذين يضعون سروجاً فوق ظهور الكلاب السلوقية في سفح سنجار وجبال عبدالعزيز؟ أنت مختبئة في مكان ما، ربما في زريبة، تشمين التراب ومزاود النعاج، كبيرة أنت، بليلة، مسكونة بالحصاد وبي.

أسمع والدك يصيح: دينوكا.. أسمع والدتك تصيح: "دينوكا , احملي خبز الشعير هذا إلى المهاجرين وقولي أن يستريحوا قليلاً".

كان عددهم يزداد يوماً بعد يوم.. من طشقند وخوزستان وأرمينيا والجنوب الغربي لروسيا، حملوا أشرعتهم وصرر السرخس إلى الجزيرة بلا أحذية أو مناجل.

وكنت صغيرة لم تدركي أنهم يحتاجون إلى الماء وإلى امرأة مجنونة أو أرملة يدفنونها بعيداً في شقوق البراري لتنبت في سني الهجرات عدساً وجنادب. أنت تجهلين كيف يمتلئ الأخدود بين "عامودا" و"موسيسانا" بجثث البغال والأعضاء المبتورة. تجهلين من أين يحصل البدو على بنادق فرنسية. ولماذا ينتفخون على تخوم القرى، حين يهجمون عاصبين رؤوسهم بعباءاتهم.

قيل: خرجت من جهة العراء , وخرجت "بريفا" من جهة العراء, ومن جهة العراء خرج الله. وجاءت الدهشة والطلقات الفارغة التي جلبها الصبية من براميل قمامة السراي. وقيل إنك عدت بقطيع من النعاج المبتهجات وكبش واحد يخر كالمحارب في كل موضع مبلل بالبول.

دينوكا.. دينوكا ..

أنا متعب, ولاأسمع صوتك، حيث أرى هضاب "معيريكا" وعربات الأكراد المحملة بالقش).

في بيروت، بدأتْ مسيرة سليم بركات الأدبية تتضح وتستقر، ومن هناك صار همه الشغلَ على قصيدته التي صارت تؤرخ لتاريخ شعب مرمي في الشمال، ينتظر أقداره التي يرسمها له الآخرون دائماً، ولم يكن سليم بركات بعيداً عن المكان الأول الذي عاشه، كان مطلعاً على دقائقه وتفاصيله، مما جعلت المادة الكتابية لديه تسير وفق المنظور الذي اختاره بركات منذ انطلاقته في دمشق.

حارب في بيروت مع الفلسطينيين، وعاش أيام الحصار لبيروت في الأقبية، والغرف المظلمة جنباً إلى جنب مع صديقه محمود درويش، الذي كتب عن أيام حصار بيروت كتاباً آسرا بعنوان "ذاكرة للنسيان" يتحدث فيه درويش مطولاً عن صديقه سليم "ديك الحي الفصيح" هكذا يسميه في الكتاب، ويورد الكثير من الأمثلة والوقائع التي عاشاها معاً، يقول إن سليم بركات كان مولعاً بتناول لحم المعلبات، وأثناء الحصار، وبينما كانوا مختبئين في قبو مظلم لأيام عديدة، نفد طعامهم، هنا أصر أن يخرج بركات إلى الشارع ويجلب الأكل، والأحرى، ليجلب المعلبات، ورغم أن الجميع عارض خروجه، فقد كان القصف على أشده، والنار في كل مكان، خرج بركات وهو يتمنطق مسدساً حربياً ويحمل بيده مسدساً آخر، ولايرتدي إلا الفانيلة الداخلية، وبعد ساعة أو أكثر من القلق والتوتر عاد سليم بركات وهو يقهقه حاملاً كيساً مليئاً بمعلبات اللحم.

كان بركات، ولايزال في شعره كما في حياته عنيفاً، صارخاً في كل اتجاه، فيه من الرفض والمواجهة تماماً ما في كتاباته، ولعل هذا كان العائق في طريق الاستمرار في علاقاته الشخصية، اللهم علاقاته المتينة وصداقته الطويلة التي بقيت مع صديقه الأقرب الشاعر محمود درويش. اللذان بعد أن باعدت بينهما الجغرافيا، راحا يتواصلان شعراً، كل يكتب عن الآخر بحميمية واضحة، فبعد أن كتب سليم بركات قصيدة حميمة لصديقه درويش، كتب الآخر أيضا له ما يقابلها، بعنوان "ليس للكردي إلا الريح" في ديوانه (أتعتذر عما فعلت)، اقرأ القصيدة كاملة، في مكان آخر من هذا العدد.

ولعل روحه النزقة والمتوترة على الدوام كانت وراء فشل العديد من علاقاته النسائية، حتى سقط فيما بعد بضربة حب قاضية، من قبل زوجته الحالية "سنثيا" أو سندي اليونانية من طرف الأم وفلسطينية من جهة الأب، والتي تعرف عليها في قبرص، عندما كان مديراً لتحرير مجلة الكرمل، وكانت تعمل هي في التنضيد، فقد أحبها بطريقة مفاجئة وأنجبا معاً طفلاً أسمياه "ران"، قبل أن يغادر إلى السويد ليعيش هناك حتى هذا اليوم، هو وزوجته وطفله، منتظراً قوانين الاقامة الأوربية، مرتدياً في البرد والحر فانيلة داخلية أو قميصاً بلا أكمام، يتدرب على الحديد ورفع الاثقال، ويملأ جدران بيته بالسكاكين، ولايكتب إلا في المطبخ، المطبخ الذي يكاد لايغادره، فهو ماهر في الطبخ واعداد اللحوم، كما يعد الشعر والرواية.

في رسالة أرسلها لي ذات مرة كتب قائلاً: "لو قدر لي أن أعود ذات يوم الى القامشلي، فسأقضي حياتي في الصيد، بفخاخ أو دونها، مقرفصاً في حقل حتى الموت".

الحياة الصاخبة التي عاشها سليم بركات شعراً وحياةً، لم يكتف بها، بل فاجأ الجميع بعد خروجه من بيروت باصدار رواياته تباعاً، حيث بدأ برواية فقهاء الظلام، ليرسم ملامح ذهنية، بدأت بوادر حداثتها تتأسس على وقع رواياته وكتبه وقصائده التي راح الناس يحصلون عليها، كما لو أنهم يبحثون عن مؤنة السنوات؛ بعد فقهاء الظلام، تتالت رواياته: أرواح هندسية، الريش، معسكرات الأبد، الفلكيون في ثلثاء الموت، عبور البشروش، الكون، كبد ميلاؤس، أنقاض الأزل الثاني، الأختام والسديم، دلشاد، كهوف هايدراهوداهوس ثادريميس، وصولاً إلى روايته الأخيرة السلالم الرملية، بالاضافة إلى أكثر من عشرة دواوين شعرية.

في فهم روايات سليم بركات، وبالتالي نظرته لبيئته، وما فيها من بشر وطير ونبات، يمكن لي هنا أن أسوق مثالاً للتحدث عنه، قد يعطي القارئ قليلاً مما لدى بركات، ولنأخذ روايته معسكرات الأبد:

تبدأ روايته "معسكرات الأبد" بمشهد لصراع عنيف بين ديكين "رش" و"بلك"، ومن خلال سرد الكاتب لحيثيات ووقائع هذا الصراع، يحدد لنا في الوقت نفسه، القطعة الجغرافية التي ستدور عليها أحداث الرواية فيما بعد، وفي دورانهما المتحفز، كانا يتركان آثاراً خشنة في الطين الخريفي على الهضبة المشرفة على الجسر الذي يصل السهل الكبير بالبلدة المتناثرة شمالاً، في آخر حقول القمح المشطورة بالطريق الأسفلتي، المتعرج كخاطرة لن تستكمل.

يرصد الكاتب في روايته هذه، كما في روايتيه السابقتين "فقهاء الظلام" و"الريش"، حياة عائلة في مدينته "المتناثرة شمالاً": قامشلي، حيث يؤرخ من خلالها لحياة شعب كامل، يؤرخ لوجوده "الأثنوجيوغرافي" في تلك الأرض المباحة لما يهيئه لها الآخرون دائماً.

عائلة "موسى موزان"، أو بالأحرى بناته الخمس: "هدلة، بسنة، جملو، زيري، ستيرو"، وحفيدته "هبة" (ابنة هدلة وأحمد كالو)، ست نساء يعشن في منزلين بعد مقتل والدهن ووالد تهن "خاتون نانو"، ومعهما زوج هدلة ووالد هبة "أحمد كالو" بأيد مجهولة في مكان قريب من الثكنة العسكرية الفرنسية. (تقع أحداث الرواية في أواخر أيام الوجود الفرنسي في المنطقة من الصعوبة - كما أعتقد - حصر أحداث الرواية هذه بملخص قصير، كما تعودنا أن نفعل حين الكتابة عن رواية ما، وهذه إحدى المزايا التي تميز كتابات سليم بركات - لاسيما في روايته هذه، وروايته "أرواح هندسية" - من قبل - فالأحداث والاستطرادات تتراكم من خلال استلهامات وتوليدات، توجدها مصائر "واقعية - فانتازية!" لكائناته الروائية، أكانت هذه الكائنات بشراً أم حيواناتٍ، أم نباتاتٍ أم طيوراً، أم أمكنة، وكل كائناته الروائية هذه حائرة، وقلقة، تقدم على الشيء، ثم تنفر منه لشيء آخر! وبذلك فان أية محاولة تصنيفية يقوم بها الدارس لعمل سليم بركات هذا، هو ضرب من الخيال!. فهو في كتاباته محارب عنيف، عدته لغة هائلة في ثراء مفرداتها، وجمله اللغوية هي بمثابة فيالق عسكرية تتوزع على كل أطراف الرواية، وهو يوجهها، ويقودها بخيوط دقيقة وقوية، يستمدها من تاريخه الشخصي، ضمن نطاق الحياة التي عاشها، وطقوسها المباحة لأقدار و"مهازل" تاريخية.

"حين يتغير المكان.. حين.."، وتطلع من حوله مستجلياً دائرة كبيرة من ذلك المدى الترابي:"نغادر هذه الهضبة، حين تتغير هذه الهضبة"، وفي مكان سابق يقول على لسان موسى: "حين نعرف شخصاً ما، نعرف المكان أيضاً"؛ والكتابة عن المكان لاتأتي كتحصيل حاصل؟ بل نجد المكان يؤثر بالحدث الروائي ووحدة السرد مع العلاقة القوية بشخوص الرواية من جهة، ومن جهة ثانية "المكان وكائناته"، ثمة صلات عاطفية مكتومة أو معلنة، يفصح عنها الكاتب بوضوح، فهناك عراك دائم بين الديكين "رش" و"بلك" وكأنهما الصدى الخافت أو الصورة الغامضة لبشر البلدة المتناثرة جميعهم، وثمة كلبان "توسي"، و"هرشة" وإوزات ثلاث وهداهيد ودجاج وغربان، نمر مسرعة من فوق الهضبة وهي تحدق بعينيها إلى أقدار الأرض.

والكتابة هذه لاتأتي - كما قلت - ضمن سياق تاريخي محض، أو وصف لمشاهد من حياة أفلة، أو على شاكلة وصف سياحي! بل هي بحث عميق في ماهية ووجود هذه الهوية البشرية التي ينتمي إليها، فشخوص رواياته مكسورة، ومقبلة دوماً على مصائر تراجيدية، وهناك على الدوام إحباط نهائي لكل البطولات الخرافية التي تقدم عليها هذه الشخصيات، ولعل هذا يعود إلى ذاكرة الكاتب الطفولية، فالبقعة الجغرافية التي عاش فيها الكاتب طفلاً، هي بقعة مريرة، عنيفة ومتوحشة. أطفال

يضعون نبات الخرشنة في أنوفهم لتسيل دماؤهم، ويتباهون بالذي تسيل دماؤه أكثر! هكذا أراد لهم الكبار، أن يقوموا بما عجزوا عنه، من قبل.
وهذه العودة الدائمة إلى الطفولة لدى الكاتب، هي بمثابة اقتصاص وثأر من ذاك التاريخ كله، والجانب الآخر الذي أود التطرق له، فهو الجانب الشعري في الرواية، وأقول "الجانب الشعري"، والواقع أن الرواية عند سليم بركات هي رواية شعرية، أكيدة، وهو ذو حساسية عالية في قضايا الوعي الجمالي اللغوي، وكثيراً ما يقودنا - وعيه هذا - إلى قراءة صفحات عدة في الرواية كقراءة شعرية فحسب، لولا أنه يعيدنا سريعاً إلى الحدث الروائي، أو الزمن الذي تلغيه هذه الكتابة الشعرية، وبذلك فالزمن في الرواية هو على الأغلب منداح وتدويري، ويتم التعامل مع الزمن من خلال علاقته بكل شخصية على حدة.
قد يصعب على الكثيرين اكتشاف مايسمى - (المحلية) في هذه الأعمال، رغم إنها تكاد تضج وتتفجر، لألتصاقها الشديد، بذاك العالم، الواقعي والوحشي والمجهول - بالنسبة للآخرين، بل إن واقعية سليم و(محليته هما منبع الغرائبية لديه، إذ يجهل القارئ المكان الذي يكتب عنه ومنه الكاتب، فمن يعتقد أن "جاجان بوزو" الذي لا مل لديه إلا حراسة ماء النهر، ليلاً ونهاراً، أو مطاردة الغيوم، أوهي شخصية من أبناء أفكار الكاتب، فهذه مشكلته في فهم (الواقعية المريرة)، أو حتى الواقعية الاشتراكية) وليست مشكلة الكاتب.!!
والحقيقة، أن هذه الشخصيات الأسطورية لاتزال أغلبها على قيد الحياة، في تلك البلدة "المتناثرة شمالاً" - قامشلي - وهذا الواقع (السحري) لم يبتدعه الكاتب، ليبهر به القراء، وهو لم يصنعه بكل تأكيد، بقدر ما هو موجود في الواقع.
وسليم بركات يدخل هذا (السحر المرير) بلغة هي من حقه أن يتخذها (سلاحاً) يقتص من كل الأحداث والغرائبيات التي عاشها هناك. ومثلما افتتح الكاتب روايته بعراك الديكين "رش" و"بلك"، فهو ينهي الرواية بهما، وكأنهما الشاهدان الوحيدان، يتعاركان على حقيقة مخفية، ومخيفة، هي حقيقة ذاك "الشمال" الذي يتجه إليه سليم بركات كلما فرش أمامه سجادة الكتابة، ليكتب.
يتحدث في آخر سطوره عن الديكين: "كانا دون صوت في عراكهما هذا، على غير عادتهما التي درجا فيها على الصياح الاستعراضي الكثير... أما ريشهما فلم يكن ريشاً ذلك اليوم، بل هالات من شحوب الغيم تمس جسديهما وتنفصل، تتمزق وتلتحم، وهما يتدحرجان دائريا على الطريق الأسفلتي المنحدر شمالاً صوب الجسر الصغير الذي لاعمر له. وحين جاوزا الجسر انحدرا غرباً، من الحافة العالية للطريق، ليغيبا بين شجرات التوت.
وبعد، قد يجد القارئ نفسه ينزلق هو الآخر "شمالاً" ويتجه صوب شجرات التوت، التي تخفي ذلك البيت الغامض، حيث لمخلوق الناري، وهناك، حين نصل إلى سؤال يمكن لنا أن نلقيه على شبح أكيد، منبق من آثار ذلك المخلوق الذي رحل إلى جهة.. المياه؟!.
نجد في كل كتابات سليم بركات، أن للمرأة دورها المحوري في رسم المصائر وتحرك دفة الأحداث، وهذه من المعطيات الكبيرة التي تجد لها تأثيراً في بنية المجتمع شبه الاقطاعي، والزراعي، ومن هنا ندرك أهمية هذا الكاتب الذي لم يغب عن باله في زحمة اللغة والمجاز بناء ذهنية أخرى، غير التي عاشها الكاتب في سني طفولته.
ويعد بركات جزءاً من ذاكرة بلد، تأثر به ورمم الكثير من جوانب الذهنية السورية، إن كان على الصعيد الاجتماعي العام، أم على الصعيد السياسي.
وهنا، أختتم بما يقوله الشاعر البحريني قاسم حداد عن سليم بركات:

"كان سليم بركات، من بيننا، هو الأجمل، الأكثر فرادة بلغته الباهرة وصورته الشعرية الفاتنة. ففي جماليته الجديدة التي اقترحها، مثل البراكين، على التجربة الشعرية العربية، خطوة نوعية وضعتنا جميعاً، بدرجات متفاوتة، في حضرة أسئلة التميز الحاسمة. فلم يعد من السهل، برفقة تجربة سليم بركات، الوقوف لاستقبال واستعادة تراث الجيل السابق، ثم اللهو وقضاء الوقت بالتنويع على إعادة انتاج نصوصهم، بوهم الإضافة والتجاوز. لم يكن ذلك كافياً ولاجديراً. فقد كانت ورشة الشعر في أوجها، والعنفوان على أشده"

من خلال مثل هذا التوصيف الدقيق، والقول الصريح، يمكن للمتتبع لظاهرة سليم بركات كانسان وككاتب، أن يتلمسَ الأثر الذي أوجده الشاعر في الأجيال التي لحقته من الكتاب ـ عرباً وأكراداً ـ لذلك يمكننا القول إن الشاعر سليم بركات، هو أحد الرجال الذين أوجدوا ذهنية جديدة وذائقة مبتكرة، حداثية في مجمل مفاصل الحياة السورية وليس الكردية فحسب.

منى كريم

سليم بركات.. أبانا الكردي

ثادريميس.. في البدء كان الموت.

بالموت يفتتح سليم بركات روايته "ثادريميس"، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2005. يبدو جليّاً من هذه البداية أن سليم بركات يشعر بأنه أكبر من النهايات، وبأن هنالك ماهو أهم من النهاية في كل رواية. كانت النهاية نصف مفتوحة، تتحدث عن تماثيل وبشر. ذُكر على الغلاف الخلفي للرواية أنها "حكاية المعقلين الأخيرين للبشر"، قبلما أقرأ الغلاف الخلفي، كنت أتخيل أنها قصة بدء الخليقة، لربما أسطورة كوردية، لكن كل هذا لايهم حين تقرأ الرواية، فالقصة وأحداثها ليست مهمة بقدر ما يهم محتوى الرواية ذاتها. الروائي مهم في هذه الرواية. مع بداية الرواية تشعر بأنها رواية تقوم باسقاطات على الواقع الحالي، لكن سريعاً ما تشعر بأن هكذا أمر لم يعد مهماً أيضاً. إنها سخرية التماثيل من البشر - خلائق الخوف - على حد وصف ثادريميس "التمثال المرأة" للبشر.

تمحورت الرواية حول مواضع عدة، لكن المحور الأساسي يدور حول الإنسان ذاته، لربما هي اختزال لكيفية بدء البشر وطريقهم إلى الفناء. لقد تعمد سليم بركات أن يبدأ بالنهاية التي احتوت مشاهد الجثث والقتل - مخلفات الحرب -، أراد أن يخبرنا بالنهاية قبل البداية، لربما لأنه يعرف بأن كل قارئ سيفهم مسبقاً بأن النهاية ستكون بهذا الشكل، بما أننا "خلائق خوف". ولإفساد هذا التوقع المسبق، في البدء كان الموت.

يتحدث سليم بركات عن اللذة الفاسدة لدى البشر، بشاعة هذه اللذة، التي تشبه ناراً تأكل كل ما تصادفها. في الرواية، يختار البشر لأنفسهم كل يوم إلهاً جديداً: "السوق، الماء، التل، الجواد إلخ"، لكن في الحقيقة اللذة هي إله الإنسان كل يوم ومن أجلها يسعى، ففي إرضاء اللذة، إرضاء للإنسان. ما يكتبه سليم بركات في هذه الرواية ليس مجرد رواية فنتازية أو حتى ميثلوجية. بإمكاننا أن نصف الإطار العام والأحداث باعتبارها جزئيات فنتازية أو حتى ميثلوجية. لكن التفاصيل فهي لاتنتمي لأي اطار، بل إنها تكسر أسطورة الإطار تماماً. (كل يوم يختار الفرد الواحد الناضج في ثاروس إلهاً مختلفا بالميل الذي في مزاجه ذلك اليوم، قد يختار المرآة أو الباب أو الخاتم أو الهواء أو الرمل أو الماء... أو الشخص الأقرب إليه، وهو اختيار يلزمه الولاء بعقله ويقينه وأمله ويأسه) ص 23.

عنوان الرواية "ثادريميس" هو إسم التمثال المرأة، وهذا يحيلنا إلى تساؤل: "هل اختار الكاتب اسم هذه المرأة التمثال عنواناً لأنها امرأة، لأنها الحكمة - كالآلهة أثينا -، أم لأنها حملت في ذاتها وجع من نحتها؟.

الإجابة في كل ما سبق، تبدو المرأة هنا في أوج حكمتها، هي بعيدة عن اللذة الفاسدة، ولديها لذة الألم - على حد تعبير فرويد -. ما يميز هذه التمثال عن التماثيل الأخرى، أنها حملت في روحها صرخة من نحتها ذاك الذي انتحر بعد أن خلقها، بمعنى آخر إنها تحمل صرخة الإنسان ألمه،

الإنسان الوديع قبل أن يلطخ نفسه بطين الحرب والقتل و اللذة الفاسدة. كانت ثادريميس الصوت الرئيس الخافت الذي تحدث عن الذاكرة، الحرية، الروح، الموت. تقول ثادريميس:
"ياديامين، سينتحر رسمك الحجر من شدة حريته". العبارة مُتعبة جداً، تحتاج لوقت طويل حتى تجد لها تفسيراً، و فسيراً ليس مطلقاً. هل ينتحر أحدهم لشدة حريته؟ أم أن الحجر يفعل ذلك؟ يبدو أنها وحدها - باعتبارها حجر - تعلم جيداً معنى أن تنتحر بسبب الحرية الشديدة؛ من زاوية أخرى قد تبدو كإشارة بأن الكمال ليس سوى موت للإنسان، أن تتحول إلى مطلق هو بمثابة موت لك، إذ النسبية هي ما تناسب غريزة الإنسان! يقول ديامين - حافظ الفؤوس الذي تقوم المرأة التمثال بنحت شكل حجري له: "أنتِ تنقلين فراغ أعماقك المعدنية إلى نسيجي. لي ذاكرة تكفيني، لاأريدها ممتلئة أكثر، ولي نسيان يكفيني، لاأريده أن يأخذ كل ما لاأريد أن أتذكره. أنا كفاية نفسي هكذا، ياثادريميس. سأحتمل ما أريد وما لاأريد". ص 48.
"نحن خلائق الخوف.. نحن الخوف.. نحن نزوع الخوف إلى الخوف. نحن رعاة الخوف؛ حكايته؛ أمله؛ أدلاؤه؛ شؤونه؛ حيلته؛ أزله وأبده" ص 72.

د. محمد بوعزة

دينامية المحكي في روايات سليم بركات
فقهاء الظلام، الريش، معسكرات الأبد

تشكل روايات "سليم بركات" بؤرة تحول وتمفصل بارزة في متوالية الرواية العربية، بفضل اعتنائها الدقيق بالتخييل السردي، ذلك أنه يتوسل استراتيجيات نصية معقدة تحتفي بجماليات الإشكال والغرابة.

وتمثل هذه الخاصية ملمحاً استطيقياً مميزاً للروائي "سليم بركات". فمنذ نصه المغاير "فقهاء الظلام" -وفي ظل هيمنة النموذج الواقعي بكافة تجلياته- دشن هذا المسار الروائي الجديد الذي يولي الأهمية المركزية لمكون التخييل، يقول "سليم بركات":

"أعني، أنني في اليوم الأول لجلوسي إلى ورقة بيضاء كي أكتب الرواية، قررت خوضها بجسارة اليائس من واقع الرواية.. رواياتي صعبة، أعرف ذلك، فسيفساء مدروسة. أعرف ذلك، متقاطعة الواقع كلعبة بلا ميثاق. لو رغبت في سهل من السرد، وحيوات مبذولة في الشارع، كنت فتحت على نفسي، في الواقع الضحل للرواية العربية المحطمة الخيال والإشكال، سخاء من المديح والترجمة، أنا صعب، وكتابتي اشتغال قدري علي واشتغالي على قدري"1.

يتمثل الفعل المولد لدينامية النص الروائي عند "سليم بركات" في "حمل الحياة بعيداً عن مسالك العقل، واستيلاد شخوص تقف في العدم، ولاتحقق البقاء إلا في الفراغ، وتصون حتى النهاية أسرارها وتتحدى كلا من البسيكولوجيا والمنطق"2، ذلك أن ما يهم الروائي "سليم بركات"، "هو أن تظل الأشياء ملغزة، لكن ليس اعتباطية، أي بإيجاد منطق جديد، منطق بامتلاء، لكنه لايعيدنا إلى العقل، ويقدر أن يقبض على صميمية الحياة والموت"3.

لذلك، فإن ما يلفت النظر في دلالية هذه النصوص هيمنة موضوعات الجنون والهذيان والظلام والموت، والحيرة الميتافيزيقية إزاء الوجود، وهو ما يسوغ وصف هذه التجربة بكتابة الكاوس chaos.

من منظور السيميائيات الدينامية يمكن أن نصنف المتن الروائي لـ "سليم بركات" في إطار ما يسميه الأستاذ "أحمد اليبوري" بالعلامة الدينامية في إطارها العبرلساني4، نظرا لما تحدثه هذه الخاصية البنائية من التباس وإشكال على مستوى الشخوص والأحداث والزمان والمكان، بسبب استثمارها لسجلات تعبيرية متعارضة ومتنافرة، تمزج بين ما هو ماورائي وما هو شعري، وبين ما هو عجائبي وما هو يومي، وتداخل مستويات الرمز والتخيل.

استيطيقا الترميز المضاعف:

لاينبني النص الروائي عند "سليم بركات" في معماريته Architecture5- بتعبير "جيرار جينيت"- على بنية حكائية واحدة ومتجانسة، بل يتراكب من أنساق تخييلية مختلفة في مرجعياتها وبنياتها، يتداخل فيها ما هو أسطوري بما هو واقعي، وما هو معيش مدنس بما هو ماورائي مقدس. ولاتخلو العلاقة بين هذه الأنساق التخييلية من الالتباس والتوتر والتشويش، بسبب التفاعل

الذي يحصل بين بنياتها، إلى درجة تتلاشى فيها الحدود، فتتشابك هذه الأنساق معجمياً ودلالياً وحكائياً.
ويمكن أن نختزل جمالية الشعرية الروائية عند "سليم بركات" في الأسنن التالية:
- المزج بين ما هو واقعي وما هو تخييلي، بين اليومي المعيش والكلي الفلسفي.
- توظيف الخارق والعجيب: النبات يحاور النبات والطيور تحاور نفسها والإنسان، يتحول إلى حيوان.
- شخصيات مأزقية وغامضة تقع في المتاهة وتعيش وجوداً إشكالياً.
- استقطاب الميثولوجي والماورائي، بإثارة أسئلة الوجود حول النشأة والمصير والقدر، وتوظيف متخيل الموت والملائكة والعوالم الأخروية.
- استيطيقا الفكر، حيث يتم إطلاق القوى المجازية للتأمل التخييلي في مصائر الكائنات مما يجعل رواياته تنضح بالمعرفة والفكر، خاصة المعرفة المتصلة بعلوم الباطن والإلهيات والفلكيات.
- استقطاب عناصر الجنون والهذيان والشك والحلم، مما يضفي على عالمه الروائي طابع التشظي والتفكك والغموض.
كما يتضح من هذه الأسنن الإستيطيقية والموضوعاتية، يستلهم النص الروائي عند "سليم بركات" شعرية الغرابة، مما يحطم تقاليد السرد المعتادة لدى القارئ. إن هذا النموذج الروائي يتعمد التفرد عبر استلهام عناصر الخيال والإشكال والترميز، حيث يصهرها في كثافة شعرية مرهفة يتحول معها النص إلى "أرموزة مجازية"، تقذف بالقارئ في متاهات الملغز وفخاخ المعنى.
تستدعي هذه الروائية المغايرة تجاوز القراءة العادية، وتدشين قراءة مختلفة قادرة على استكشاف عوالمها الدلالية وأنساقها المعرفية.
وللأسف فإن النقد الجاد والرصين، ظل لوقت طويل غافلاً عن هذا النموذج الروائي المغاير. وقد عبر "سليم بركات" عن استيائه مما سماه بصمت النقد تجاه أعماله الروائية، يقول:
"لاأوهام لدي. موت النقد الأدبي المتخصص أمر مفروغ منه، هنا الآن نقد انطباعي، صحافي إنشائي العبارة، يصلح لحال كل نص. وهو نقد لتصفية حسابات شخصية، ولتدبير علاقات. خائف مذعور من النص غير الكسول... كلنا يطمح في قليل من الثناء كي يعرف أنه في وضع "المسؤولية" أمام قلمه وحبره. الصمت اللامنصف، الراهن، يثير شعوراً باللا جدوى والاكتئاب"6.
فهل آثر النقد الابتعاد عن "سليم بركات" لعماء متنه الروائي وتمنعه؟، إذ يفرض على الناقد إعادة النظر في أطره وخطاطاته الجاهزة، والتسلح باستراتيجيات جديدة ذات كفاية استكشافية، لأنه يجد نفسه أمام عالم روائي مخالف لما هو سائد ومألوف.
النموذج البنيوي الدينامي:
ينهض المحكي في كل نص من هذه المتن ("فقهاء الظلام"، "الريش"، و"معسكرات الأبد") على ما يسميه "تاديه" Tadié بالنموذج العائلي7. إن المحكي في هذا المتن الروائي ينجزه فاعل جماعي هو الأسرة: في "معسكرات الأبد" يتبأر المحكي حول أسرة "موسى موزان"، وفي "الريش" حول أسرة "حمدي آزاد"، وفي "فقهاء الظلام" حول أسرة "الملا بيناف".
الملاحظ أن النموذج العائلي في هذا المتن لايتأسس على "بنية مغلقة"8، ذلك أن "سليم بركات" يرهن مصائر النموذج العائلي في محكي هذه النصوص، بمصائر نماذج أخرى، متعددة ومتنوعة في برامجها وبنياتها. في "معسكرات الأبد" يربط مصير محكي بنات "موسى موزان" بمصير محكي الديكين "رش" و"بلك"، وبمحكي الملائكة الثلاثة ("مكين"، "نفير"، و"كليمة") الوافدين

على الهضبة من عالم الملائكة، وبمصير الأموات العائدين إلى الحياة في صورة أشباح ("موسى موزان"، زوجه "خاتون" وصهره "أحمد كالو").
في "فقهاء الظلام" يرهن مصير أسرة "الملا بيناف" بمصائر أخرى؛ أبرزها محكي أسرة "الملا مهمد"، ومحكي أسرة "الملا عفدي ساري"، إلى جانب مصائر "حشمو" و"باقي جواني" و"مجيدو بن عفدي ساري".
بموازاة هذه الآلية التي تشخذ انفتاح النموذج العائلي وتعقيده. نلاحظ وجود آلية أخرى، تضاعف تراكب بنية المحكي وتشابكها، هي آلية "الانتظام الذاتي". تعمل هذه الآلية على استيلاد نماذج فرعية من النموذج العائلي الأصلي، وكأننا إزاء عملية تشجير متشعبة.
في "الريش" يتولد عن النموذج العائلي لأسرة "حمدي آزاد" نموذج آخر، هو "النموذج الفردي" 9Modèle individuel، حيث يشخص هذا النموذج الجديد، على محور أفقي وعمودي، مصائر وتحولات "مم آزاد" ابن "حمدي آزاد". وفي "فقهاء الظلام" تتولد عن النموذج العائلي لأسرة "الملا بيناف" نماذج أخرى، أبرزها النموذج الفردي لمغامرة "بيكاس" ابن "الملا بيناف".
وفي "معسكرات الأبد" يتوجه السرد نحو تفريد شخصية الطفلة "هية"، حفيدة "موسى موزان". ويشكل هذا التفريد العتبة الأولى، نحو تفريع محكي فردي خاص بها، يستقل عن المحكي العائلي لبنات "موسى موزان"، غير أن هذا النموذج الفردي، لايذهب بعيداً في الانفصال عن النموذج العائلي، كما هو الشأن في النموذج الفردي لكل من "مم آزاد" و"بيكاس"، ربما لأن الفاعل في هذا المحكي الفردي ليس سوى طفلة تظل مرهونة بالنموذج العائلي، ولكنها تؤشر على وعي طفولي فضولي، يتطلع نحو الاستقلال والانفصال، وينبئ عن وعي متنام في فهم ما يجري على الهضبة من تحولات وأقدار.
إلى جانب آلية التوالد الذاتي التي تفضي إلى توليد نماذج فردية مباشرة من النموذج العائلي، وفي إطار هذا النموذج العائلي وانفتاحه، يتم تمديده بنموذج آخر، هو النموذج التاريخي، أو ما يمكن تسميته، نقلا عن "تاديه" بـ "النموذج الجيلي" اعتماداً على مفهومه لرواية الأجيال le roman 10des générations. تبعاً لهذه الآلية الجديدة، يتم إدماج النموذج العائلي في أفق تاريخي أكثر توسعاً وتعقداً. في "معسكرات الأبد" و"فقهاء الظلام" و"الريش" يتم ادماج النموذج العائلي في أفق تاريخي أوسع، يستلهم روائياً وتخيلياً، حقباً وأجيالاً من تاريخ الشعب الكردي. ويتبأر هذا الاستلهام غالباً في البدايات الأولى لهذا القرن.
تعمل هذه التوليدات والتفريعات والإدماجات في النموذج الأصلي، على تعقيد بنية المحكي، وإدخالها في بنيات متفاعلة ومتشابكة من العلاقات والتوترات، وكأننا إزاء بنية تناسلية متشعبة. منفتحة على الاختراقات الحكائية.
لايمكن في تقديرنا، إدراك التفاعل بين هذه النماذج، وأثره على المظهر التركيبي للنص، وتراكب القصص المتفرعة عنها، إلا من خلال تبين الفراغات والبياضات التي تتركها في نسيج السرد، حيث يكون السارد مدعواً لملء هذه الثقوب، باستثمار قوانين السرد، مثل الحذف والاسترجاع، وعمليات التنظيم، مثل التجاور والتناوب والتداخل وغيرها من آليات التنظيم.
إذا كان النموذج الفردي يطبع المحكي بجمالية "الجواني" 11l'intériorité، بما تستدعيه من عمليات التذويت والتكثيف والتركيز على ما هو ذاتي في تجربة الشخصية، فإن النموذج العائلي والنموذج التاريخي يطبعان المحكي بجمالية "البراني" 12l'extériorité، بما تستقطبه من عناصر التوضيع، والتركيز على ما هو اجتماعي أو تاريخي في تجربة الشخصية.

من هذا المزج والجدل بين هذين القطبين يشحذ المحكي ديناميته، ويضبط إيقاع متوالياته السردية، بحسب قربها من هذا القطب أو ذاك، في عملية تبادل وتأثير متفاعلين.
لايقتصر الأمر على وظيفية هذه النماذج، بل إنه يطال اشتغالها في النص، أي عملية توالدها وتفرعها. ذلك أن هذه العملية تشحذ دينامية الحبكة في النص، لأن كل نموذج يشيد لنفسه مسارا سردياً يتقاطع ويتداخل مع المسارات الأخرى، وينتج عن هذا التعدد في المسارات تعدد الحبكات والوقائع، وكما لاحظ "غولدشتاين" بصدد هذا النوع من النصوص المعقدة فإن "الحبكة تتجزأ، وتتفكك أيضاً. والوقائع تتشظى لتكون في مجموعها رواية معقدة جداً. حيث أن كل فرع يمكن أن يمهد لحبكة حقيقية"13.

تركيب

حاولنا في هذا القراءة الجزئية تحديد طبيعة البنية السردية في النص الروائي عند "سليم بركات"، بغرض الكشف عن كيفية اشتغال هذه البنية ومواصفاتها، وقد تم لنا ذلك من خلال إبراز النماذج التي تقدمها.
بعد إبرازنا لهذه النماذج، أمكننا الكشف عن خصوصية هذه البنية التي تستقطب نماذج وبنيات متعددة، تتفاعل فيما بينها في إطار علاقات تنظيمية محددة.
ويمكننا أن نسجل أهم مواصفات وخصائص هذه البنية في الملاحظات التالية :
- إن البنية السردية في هذه الروايات، لاتنهض على نموذج بنيوي ثابت، بل تشيد نماذج متعددة، وحتى إن كانت الهيمنة للنموذج العائلي، فإنه تتولد عنه نماذج أخرى يرهن بمصائرها، أو يدمج في نموذج أوسع.
- إن الانفلات من النموذج الواحدي الثابت، يسم هذه البنية السردية بالانفتاح، ويضعنا أمام بنية منفتحة Ouverte، تتفاعل فيها نماذج متعددة، وترتبط فيما بينها عبر ثلاث آليات:
* رهن النموذج العائلي بنماذج أخرى.
* التوالد الذاتي، حين تتولد عن النموذج العائلي نماذج فردية مباشرة.
* دمج النموذج العائلي في نموذج أوسع هو النموذج التاريخي.
كما أمكننا الوقوف على وظائف هذه النماذج، وما تتركه من آثار على هذه البنية السردية، وأهمها:
- تفريع المحكي وتشعيبه.
- تشكيل بنية تناسلية منفتحة.
- توزيع المحكي بين الجواني والبراني.
- دينامية الحبكة وانشطارها إلى مسارات متعددة.
بهذه الآليات والنماذج تنتظم البنية في هذه الروايات، بصورة مخالفة لخصائص الرواية التقليدية التي تنهض في الغالب على بنية أحادية وثابتة، تضمن لها الاتساق والبناء المحكم. وذلك بحكم رؤية للعالم ترى أن الرواية الجيدة هي التي تتمتع بقصة جيدة وبناء محكم، حيث "إن كل شيء هنا يتماسك ويترابط، داخل عالم مغلق متلاحم"14.
على خلاف ذلك، تنزاح البنية السردية في روايات "سليم بركات" عن هذه الرؤية بإنجاز بديل يتمثل في بنية منفتحة ومتشعبة، تدعو القارئ إلى لملمة أجزائها وتفريعاتها، وإعادة تركيبها لإيجاد منطق لها.

سليم بركات:

- فقهاء الظلام، قبرص، منشورات موسسة بيسان برس للصحافة والنشر والتوزيع، 1985.
- الريش، قبرص، منشورات مؤسسة بيسان برس للصحافة والنشر والتوزيع، 1990.
- معسكرات الأبد، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 1993.

الاحالات

1- حوار مع سليم بركات، مجلة تافوكت، ألمانية، العدد 2/ 1997 ص.16.
2- جيل دولوز، مقالتان عن الأدب الإنجليزي - الأمريكي، ترجمة كاظم جهاد، مجلة الكرمل العدد40-41 / 1991، ص.175-176.
3- المرجع السابق، ص.176.
4- أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993 ص.10.
5- Gérard Genette, Introduction à L'architecture in Théorie des Genres, édition seuil p.89.
6- حوار مع سليم بركات، مجلة تافوكت، مرجع مذكور، ص.24.
7- Jean-Yves Tadié, Le Roman au XX[e] Siècle, Paris, Edition Belfond, 1990, p. 94.
8- Ibid, p.84.
9- Ibid, p.8
10- Ibid, p.99
11- Ibid, p.40.
12- Ibid, p.57.
13- J.P-Goldenstein, Pour Lire le Roman, Edition Deboeck- Duculot, 1986, p.85.
14- ر.م. ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، بيروت / باريس، منشورات بحر المتوسط/عويدات، الطبعة الثانية، 1982، ص.114.

جوان فرسو

البرونز في رواية "ثادريميس" لسليم بركات

حكاية المعقلين الأخيرين للبشر ثاروس وجارتها هيكو على تخوم جبال كوربين السوداء، حكاية أختام ورسل وتماثيل ونهايات لايمكن كتابتها إلا هكذا: أي تاريخ كل تاريخ مختزلاً. حكاية اللوح المهشم الذي تبقى من الرسم المنحوت لشكل إنسان، أي وجود كل وجود مختزلاً.
مصادفات مبوبة، هذه الرواية، هكذا وصفها سليم بركات، وهكذا اختزلها في بضعة خيوط لكلمات، كنت على ثقة من أنها لن تفي بغرض إشباع سريرة الذاكرة المنحوتة في الخاصرة، حينما أسردني ورقة صفراء لخيوط البرونز التي أجتثها من خاصرة ثادريميس الفارغة، لأعود خائباً وأنا أسمع طنين الأجراس في فراغ جوفها الدائم.
كنت على ثقة من أن الحكاية ليست تخص أختاماً ورسلاً وتماثيل فحسب، وإنما هي فصول متعددة الفصول وألوان متعددة الخيبات على مسرح الحياة، تمثل المصادفات التي وعدت ذاتها ووفت بالوعود، بل كانت شديدة الحرص على الكينونة في الموعد المناسب والحيلولة دون الإياب.
في الفصل الأول، ثمة نهايات تدور حول حلقة مفرغة من البداية تحتاج إلى إبهام وذهول، حينما نقف أمام مرآة نستشف منها فجرنا القادم، ونحن نلملم الخطى حول بئر فيه قاع من الوحل الذي يصعب علينا اجتيازه إلى الأسفل، حيث نهايتنا المحتومة في فصل "الفجر الرابع"، ثمة جثث وغنائم ترتطم حولها أمواج الانتهازيين من العقبان والكلاب، ثمة حرب طاحنة دارت رحاها، وقعتْ بين أهالي ثاروس من رجال ونساء وأطفال وشيوخ وبهائم، وبين من تبقى من أهالي هيكو، يمثلهم ميناذي وثلاثمئة من جنده الأشداء، خلفت انقراضاً جماعياً لكل من مخططي التقدير وصناع القرار وفرائس البراءة وضحايا الزلات ووقود انزلاقات الصدفة؛ في البدء كان الموت، وفي الختام كان الموت، حينما لايعلو صوت فوق صوت المعركة، فإنه لايسمع صوت آخر غير صوت الحيوان، ولايرى لون آخر غير لون الدم، في هذا الفصل لم يبقَ من يحكي لنا حكاية الآخرة، سوى آخر ضحايا الحرب ديامين خازن فؤوس أرض ثاروس، وميناذي قاضي هيكو، ويمثل الحوار بين هذين الرجلين أروع ملامح الحوار المسرحي الخلاق في عظمة ينحني لها التاريخ، أمام هذا الخطاب البشري الخالد في صيرورة الزمان.
لم يبق في الحرب إلا شخصان جاثيان متعانقان يسند أحدهما الآخر، فلايسقطان، كانا ساكنين متصلبين، ممرغين في الوحل كأنما يرتديانه، دار الكلب من حولهما، فوق سيقان الموتى وصدورهم، فصوتت تحت أقدامه دروع متلامسة سرت نبضة المعدن منها إلى الشخصين فأصدرا أنيناً، انفصلا، فتحا عيونهما في إعياء ثقيل، تنفسا من فميهما، قال ديامين لميناذي بعد أن اتهمه الأخير بسرقة التماثيل: "تمثال واحد كان كافياً أن يوفر علينا وعليكم هذه النهاية"، فقال ميناذي مطأطئاً رأسه: "تصنعون نهاياتٍ متقنة كهذه، لكنكم لا تصنعون تمثالاً"، مقراً أن تماثيله التسعة قد غادرتهما دون اكتراث بخطأ القرارات البشرية، لقد رحلت التماثيل بموازينها..

رحلت ثادريميس التمثال البرونزي النحات، رحل لامينا، سيلوبو، النحاسيون، رحل أهفافا، نيناردبس، نيذريو، ميديكسا، سيس، روسالو البحرية. "إنها راحلة ياديامين"، قال ميناذي الذي شارك خصمه في استثمار كل وسيلة في القتل، كل سلاح، كل أداة، كل جمجمة، كل فراغ، كانا جاثيين لم يجدا سلاحاً ليقتل أحدهما الآخر، لم يشأ ديامين أن ينزل فأسه على رقبة خصمه الأعزل، فبحث له عن سلاح، ولم يكن ميناذي ليوفر وسيلة لقتل خصمه، ولولا الثغرات في فك ميناذي لقتل غريمه ديامين بعضته من وريد رقبته، حينما لم يجد سلاحاً، مدّ ديامين الحربة إلى ميناذي ثم استدار استدارة ثقيلة على ميناذي وهوى بالفأس عليه فأصابه بين الكتف والعنق، ترنح ميناذي، نفر دم من تحت طوق درعه الموحل، أصدر شخيراً مختنقاً من فمه، مد ذراعه إلى ديامين فأمسك شفرة الفأس، قبض عليها، شد غريمه بآخر مافي عضله من رمق العصب وطعنه بالحربة تحت إبطه الأيسر، مالا أحدهما في اتجاه الآخر، تعانقا، ثم انهارا جاثيين، لقد خانهما التقدير حين ظن كل منهما أنه سينهي غريمه باستدارة عليه، كالفراشة من صدره إلى ظهره بعد ضربة أو ضربتين مرهقتين على الترس أولاً، ثم يشق سلسلة العظام الأربعة من العمود الفقري تحت الرقبة، بين الترقوتين، لاأحد ينجو إن غارت شفرة الفأس إلى النخاع هناك حريق صاعق يتلوه الشلل..

هكذا كان الوصف الروائي الدقيق للمقاتل وهو يفقد ذاته... حينما لايبقى في ساحة الحرب إلا التماثيل التي تتابع الحدث بحيادية تامة، وهي التي كانت قد نسجت أحداث الحكاية يوماً حينما نحتت أبطالها بإخلاص.

في الفصول الأخرى قبل الأخير، يعود الكاتب القهقرى ليروي أحداث المصادفة التي آلت بآخر معقلين للبشر إلى الفراغ من الحياة والغرق في دوامة الصدى والأنين والتمرغ بالوحل الملطخ بالدماء، لكن ثمة عدم توازن وترتيب بين فصول الرواية، وهناك خلط مقصود مفعم بالمصادفة الواضحة، لكننا حينما نقرأ الفصول بأكملها نلملم أحداث البرونز التي دارت رحاها مرتين، مرة في أرض هيكو ومرة في أرض ثاروس، أرض ثاروس الشهيرة بصناعة البساط وأرض هيكو الشهيرة بصناعة التماثيل، آلهتهم هي أعمالهم، اهتماماتهم، ملاجئهم، خصوصياتهم، كل يوم يختار الفرد الواحد الناضج في ثاروس إلهاً مختلفاً، بالميل الذي في مزاجه ذلك اليوم.. قد يختار المرأة أو الباب أو الخاتم أو الهواء أو الرمل أو الماء أو الظل أو الصوت أو الشخص الأقرب إليه، وهو اختيار يلزمه الولاء بعقله ويقينه وأمله ويأسه لما اختار من جماد أو حركة أو حياة إلهاً ليومه، فلايحنث بقسم إن أقسم به، ولايعقد صفقة إلا بذكره، ولايتضرع إلا له.

برزت حكاية حرب البرونز حينما عرض الوالي كيمو على القاضي يورابات قاضي ثاروس سؤالاً عن حبه للتماثيل، لكن القاضي الذي لايحبها أكد للوالي أنه لايحب ما لايفكر به، ووافق صوت خازن الفؤوس ديامين: "علوم هيكو كلها في عهدة تماثيلها، علومنا في عهدة النسيج"، قال ممازحاً.. تحلق أولاد حول الجالسين برهة، ثم عبروا بين مقاعدهم، تقودهم ابنة القاضي يورابات ابنة الثانية عشرة رابونا، ساءلت والدها عن التماثيل، فعرفت أنها مخلوقات من معادن كثيرة حين ينجز النحاتون هيأتها مجسمة كاملة التجسيم تتحرك وتنطق ثم تصير المرجع في شؤون العقل العقيمة، الفلك، الألغاز، السموم، تدريب النحل وحفظ التواريخ.

عرض نيساد والي هضبة فرنين على القاضي يورابات أن يسأل ثادريميس حينما سألهم الأخير عن سر الشكل المبهم في نسيجه وشرح نيساد مهارات التمثال ثادريميس (المرأة البرونزية) في النحت والتي انتحر النحات الذي تولى صبها من معدن البرونز، حين لم يجد من يعلمها شيئاً، فحفرت على حجر في جدار أحد أبراجهم وجه النحات المنتحر نافراً، وعرض الولاة على القاضي

يورابات أن يرسل ختمه على رأس وفد إلى القاضي ميناذي يستشري منه التمثال ثادريميس، لكن القاضي رفض، بينما اجتمع الأولاد في الخارج بقيادة ابنته رابونا وقرروا إحضار تمثال المرأة البرونز من هيكو حتى تنحت لهم صورة جماعية على لوح صخري، انتشلت توأمة رابونا ختماً من أختام أبيها، وبعث الأولاد بالمجنون جاجيليو يحمل ختماً من القاضي يورابات ـ دونما علم منه ـ إلى ميناذي قاضي هيكو يطلب منه تمثال المرأة البرونز، دخل جاجيليو أرض هيكو على جواده الأخضر العينين وبحركة الصوت اللامدرّبة على التمهيد وبلسان عجول طلب جاجيليو على لسان القاضي يورابات التمثال البرونز، وكانت سلبية، رد قاضي هيكو لجاجيليو متناسبة مع سلبية أسلوب الأخير بطلب التمثال قابضاً على الراقد إلى جنبه بثقة لامتناهية.

عاد جاجيليو إلى القاضي يورابات محملاً بعواصف الخيبة وجنون الإهانة، وصب جام غضبه على مسمع رجال ثاروس وأصاب القاضي يورابات ريح الغضب حينما سرى بين رجاله أن قاضي هيكو أهان جاجيليو حامل ختم يورابات دونما علم من أحد عن كيفية وصول الختم إلى جاجيليو..

اختار يورابات ثلاثة رجال، ثم أرفقهم بابنة والي هضبة سنس القديرة في إغواء الهواء بمغزلها، حمّلهم كلمات اللسان الممتن لمقام المخاطب وحصر طلبه في أمر واحد "نريد تمثالاً نترك اختياره لحكمتك أيها القاضي ميناذي، المؤقت على أرض هيكو، ستبهجون إيواننا"، صاغ يورابات رسالته على هذا الشكل بعدما أقنعته حكمة رجاله أن أهل هيكو شعروا بالإهانة لإرسال ختم مع أبله، فأهانوا الختم.

كان القاضي ميناذي في رحلة صيد مع ثلاثمئة من رجاله تستغرق سبعة أيام، حينما أقبل إليه رُسُلُ القاضي يورابات يحملون ختمه، بينما بدا من خلفهم شبح يمتطي جواداً طويل الظلّ، كرّ عليهم بغتة منزلاً الشفرة الحديد على رؤوسهم الواحد تلو الآخر بما فيهم سيسين ابنة والي هضبة سنس التي لم يكن بوسعها سوى إطلاق صرخة جعلت جنود القاضي ميناذي المنشغلين بالصيد يسمعون النداء، لبوه متأخرين، بينما استطاعت حرابهم الإحدى عشرة أن تخترق جسد الرجل الشبح الطويل النحيل، فيما شقت الحربة الثانية عشرة حنجرة جواده الذي ألقى عليهم نظرة من عينيه الخضراوين ثم أغمض قلبه على حنينه إلى ثاروس، عادوا إلى ميناذي بأحمال الضحايا، لفت انتباه الأخير القاضي ميناذي الذي يحملون، أدرك أنه ختم القاضي يورابات.

وفي ثاروس تأخرت عودة الرسل، أعد القاضي يورابات جيشاً وأغار على أرض هيكو، لم يبق على رجل أو امرأة أو شيخ أو طفل، ثم نهب التماثيل وعاد مدركاً أنه قتل الجميع انتقاماً لموت رسله على يد ميناذي الذي عاد إلى هيكو بعد رحلة صيد ليفاجئ بالموتى يملؤون أرضها، حمل نفسه وأغار على ثاروس مع ثلاثمئة من رجاله لينتقم لموت الرياح في ذرات الأفعوان الربيعي على أرض هيكو، ارتطمت السيوف بالسيوف واختلط المعدن بالمعدن وتعانقت الأجساد المدماة، لم يبق أحد وسط الدماء الموحلة سوى ميناذي وديامين اللذين أنهيا حياتهما متبادلين ضربة الموت لكل واحد منهما، بينما آثرت التماثيل في الفصل الأخير أن تبقى مصدر شعاع للتاريخ متجاورة أمام بحر هيلاكريتيوثينيس. لقد لفت انتباهي، أكثر من مرة هو الرجل الشبح قاطع الطريق المطارد لرسل القاضي يورابات، كان مفعماً بالانتقام والغيظ وإعادة الاعتبار.. كان كافياً بقوته وهيبته وثقته بنفسه ومركزه كفارس لايُشقُّ له غبار أن يحضر التمثال البرونز، لكن قاضي هيكو لم يعطه التمثال بل رده خائباً، لم يصدقه أحد، شعر في نفسه بالإهانة والتحقير لذاته، لم يقبل يوماً أن يكون مجنوناً بل أن يكون جاجيليو.

صباح زوين

المجابهات المواثيق الأجران التصاريف، وغيرها
(الحفر في اللغة حتى التخوم)

إذا كان الشعر عملاً في اللغة واستلهاماً للغنائية، فهو عند سليم بركات الحفر في اللغة من أجل اللغة، وهذه لذّة لانصادفها كل يوم، ولانجدها في كل كتاب. اللذّة اللغوية التي يثيرها سليم بركات في القارئ هي لذّة التنقيب داخل الكلمة حتى ازعاجها ومضايقتها. إنه ينقب في جوف الكلمة حتى التخوم الأخيرة، أو لنقل ما بعد الأخيرة وما قبلها، لأن ما يصل إليه بركات ليس منتهى الكلام، إنما ما يتجاوزه حتى العري التام. لايصل سليم بركات إلى تخوم الكلمة، إذ هي في تحدٍ دائم معه، وهو في شغف المتابعة حتى الجنون، جنون اللغة، والشاعر يصوغها كمن يمتلك السلطة المطلقة إزاءها. وتعني السلطة هنا الوعي العميق للفعل الكتابي الذي يمارسه بركات، كمن يريد هدم ما هو في صدد انشائه. الكتابة هنا ليست في البحث عن الصورة (الشعرية) إنما عن ماهيتها. والكتابة لدى سليم بركات حرب يشنّها على كل كلمة، إلغاء الصورة من أجل تكريس الفعل الكتابي في عريه القاسي، في تجريده من أجل الوصول إليه، من أجل اكتشاف الكلمة الصميمة.
يمارس شغفه باللغة من خلال محاولته قتل اللغة، أي تفريغها وإعادة تكوينها إلى ما لانهاية. وهو يتوجه إلى الوقت أو إلى الظرف المكاني بلهجة فريدة، فلا ينحو منحى الحنين الرقيق أو الشفاف والكئيب، بل يفجّره بكل ما يملك من طاقة صِدامية، بكل ما يحمل من قسوة. وكأن سليم بركات المتواري دائماً خلف الألم، ليقول ما بعده وما قبله، يلعب لعبة المواربة لامن أجل التهرّب أو التجنّب، إنما من أجل القبض على حقيقة المعنى في مكمنه الصحيح. هذا هو العري الذي يمارسه الشاعر هنا، العري الذي لايشبه الحقيقة فقط، بل عدمها!.
ما يمارسه سليم بركات هو تكريس حقيقة الريبة، حين الشاعر وشعره يدخلان في سباق مع جنون اللغة، مع تطرّفها، حين يدخلان في متاهة اللذّة، أعني متاهة الجحيم: "النهار عائداً من جهالته الهندسية، ممتلئاً، وثبة بعد أخرى، بطباع الأكيد يفترش الأكيد". هذا الجحيم المتاهي، هذا الأكيد الذي يفترس الأكيد، هو صورة لما يقوم به بركات في العمل اللغوي، لأنه يكتب الكلمة التي تفترس الكلمة، لاالكلمة، الركن أو الأساس الذي عليه تبنى بقية الكلمات.
حين يزعج سليم بركات اللغة، فهو يفعل ذلك ضمن تناقضات كثيرة، ضمن معان متضاربة، لأنه لايكتفي بالاتجاه الواحد للفكرة، إنما يخصبها بكل ما يخالجه من صور متداخلة ومتنافرة في آن.
إنه الشاعر النافر والمستنفر بامتياز، إذ ما من كلمة تهدأ عنده وما من معنى يركن إلى هدفه، بل الكل في اجتهاد دائم وفي صراع متواصل. بركات هو الذي يستنجد بالمجاز، ولمّا الأخير يقوم بواجبه يعيده الشاعر إلى ما قبل الكتابة، أو إلى ما بعدها، إلى الموت بعد الولادة مباشرة، كي لاتستقر الصور ولاالمعاني، وهكذا يرى الشاعر "عظام المجازات" تعود إلى الفناء.
إلا أن بركات لايتوقف عند التخوم المعقولة، إذ يعود ويرمينا في عتمة الأمكنة الكتابية، في القلق

والارتباك. يلعب اللعبة الكتابية الخطرة، حيث المعاني المتناقضة تدخل ذروة المفارقة والخدعة، "وترمى إليك عظام المجازات ... ينجد الهول الكلمات، فلا تتعثر بالمطلق مغمى عليه"، والقارئ هو المخدوع باستمرار، إذ كيف الهول هو الذي ينجد الكلمات، وعلى أي هول يتكلم الشاعر؟!، وإذا أنجدت الكلمات من قبل الهول فما علاقة هذا بتعثرها أو عدم تعثرها بمطلق مغمى عليه؟، إذا حاولنا فهم هذا البيت أو سبر أعماقه، فلا يعني ذلك وجوب ايجاد الحل، لأن المحاولة هي أيضاً الإكتفاء (في معناه النسبي) بالإشارة إلى تعثرنا بالكتابة، إلى عصيانها وبنيتها في متابعة مغامرة التفكيك، متابعة الحرب المعلنة على ذاتها من قبل ذاتها. أعني بالتفكيك إرادة اللغة في تدمير ذاتها من خلال عنصر مهم في أسلوب بركات، وهو إرباك القارئ دائماً، ولاأقول مفاجآته، فالأخيرة أقل أثراً وتأثيراً من الأول، إنه، إذاً، بفعل إرباك القارئ، يربك اللغة لتتعثر الكتابة بذاتها ويبقى المعنى بعيد المنال مهما قلبنا البيت في كل الجهات.

صحيح أن الشاعر اهتم بالوقت، إلا ان موضوع المكان طغى أيضاً على الكلام، فبركات مزج بين المعنيين جاعلاً من الثاني الحافز الأكبر للكتابة الزمنية، ومن الأول المحرّض الأهم في إثارة الحنين المكاني. لكن أي حنين هو هذا الذي يخالج بركات!، وكأن الحنين تفرزه من شرايينها، القسوة والإرادة الصلبة في مجابهة مدمّرة مع اللغة!"... ما يؤخذ كما المكان هازلاً في المتاه. "هيا: لايؤتمننّ الجوهر، لايؤتمننّ أزل يتسكع في المغيب". لقد جمع المعنيين في قالب واحد، في فكرة واحدة، ودلّ على ضآلة - عبث المكان (هازلاً) وعلى كثرته في آن (المتاه)، كذلك دلّ على ضآلة الوقت (المغيب) وعلى كثرته (الأزل). وكالعادة، يأخذنا الشاعر إلى المفارقات والمتناقضات التي لاأمل في حلها بسهولة، ربما لأن "لايؤتمننّ الجوهر". فالأخير أيضاً معرّض للتفكيك والتشكيك، والحنين كان في خدمة اللغة في اللعبة كلها والعكس ليس صحيحاً.

اللغة لدى بركات، إذاً، هي لعبة امتحان الشكل، امتحان الأسلوب، وهي جوهر الكتابة. والشكل، من جهته، يرمز إلى عنصر المكان، وليس إلى عنصر الوقت، بينما الفعل الكتابي يرمز إلى الوقت، في حين أن المعضلة تكمن في أننا لانستطيع فصل الواحد عن الآخر: "مرايا طائشة تعيد إليك الشكل منقسماً على امتثاله الموحى، وكمال يلتهمك في وليمته الفاحشة ياوقت". هنا يلعب الشاعر لعبة المواجهة بين كمال الوقت، أي الأزل، وانكسار الشكل، أي المكان. المواجهة تحدث بين الشكل المنقسم والوقت المكتمل، أي بين الأسلوب الذي يتقدم نحو الشاعر مرايا طائشة متكسرة كالأمكنة المتشظية في الذاكرة، والوقت الكتابي الذي يلتهم إرادة الشاعر وأسلوبه ومعناه. إنه الصراع بين الكتابة والموت، بين أمكنة الذاكرة - شكل الكتابة – اللغة، والوقت القادم من عند الأزل والعائد إليه، لأنه رمز الفحش، فهو الذي يعدم ويلتهم. المكان في المقابل لايستطيع أن يكون فاحشاً، المكان - الأسلوب هو التقشف، هو الصعوبة والتحدي، هو أداة محاولة البقاء في وجه الزمن المفترس.

ولأن سليم بركات لايركن إلى كلمة ولا الى فكرة أو صورة، فهو يحرّض دائماً وأبداً اللغة، ليعود إلى مأزق الكتابة، أي إلى لذتها، "عَرَض يتمادى، جوهر يتمادى: أمهلها قلبي، أمهل الفناء ريثما يستعاد الشكل إلى مأزقه". كما نلاحظ، لاتخلو لغة بركات ولو للحظة واحدة من الارباك والازعاج، فهو يضع "العَرَض" في قلب "الجوهر"، وتبدأ المشاهدة ثانية، وذلك في سبيل تجنب الانتهاء، الراحة، الموت، الفناء. فالمأزق ضروري للإستمرارية، وقد يكون الركيزة الأساسية لإعادة الكتابة إلى الحياة، أي إلى رحابة اللغة.

عبد الوهاب أبو زيد

في روايته "كهوف هايدراهوداهوس" سليم بركات يشيد مبنى حكائيا مسكونا بكائنات أسطورية

ينجح الشاعر والروائي السوري الكردي سليم بركات مرة أخرى، ومن خلال متن سردي قصير نسبياً، ولكنه محكم النسج، في ايجاد عالم روائي متخيل، هو أقرب ما يكون إلى الفنتازيا والغرائبية السحرية، دون أن يتنازل كعادته عن لغته الشعرية المحلقة وبيانه العربي المشرق الذي لايضاهيه فيه إلى القلة من الكتاب العرب.

لايتخلى سليم بركات عن كونه شاعراً في الأساس، وهو لمن يعرف شعره ليس بالشاعر الغفل، إذ استطاع منذ نشر مجموعته الأولى في بداية السبعينيات من القرن المنصرم، أن يحيط اسمه بقدر كبير من التقدير والاحتفاء النقديين، لِمَا حمله في شعره من بصمة خاصة لاتخطئها العين، ولايضل عنها القارئ الحصيف. يكتب بركات النثر بنَفَس شعري واضح وجلي، حتى ليصح أن نطلق عليه مسمى الشعر الوشيك الذي صكه شاعر كبير آخر هو قاسم حداد، الذي جعل هذا المسمى عنواناً جانبياً لأحد كتبه النثرية.

غير أن اللغة الشعرية تلك، لاتكون بأية حال من الأحوال على حساب الحبكة الروائية وتسلسل الأحداث ورسم الشخصيات وتصوير العلاقات فيما بينها، أو الحوارات التي يزخر بها النص، مما يضفي عليه طابعاً حيوياً وبعداً دراميا، يعزز من فاعلية النص وتأثيره المباشر على القارئ الذي قد تصيبه اللغة الشعرية العالية النبر للنص بالإرباك.

تدور أحداث الرواية في أجواء أسطورية مؤنسنة. فشخصيات الرواية هم كائنات أسطورية من (أمة السنتور) حسب توصيف بركات لهم. والسنتور أو السانتور كائن خرافي يحمل السمات الجسدية لكل من البشر والخيول معاً. فنصفه العلوي مماثل تماماً للبشر وهو متصل بنصفه الآخر الذي هو عبارة عن جسد حصان كامل، لايختلف عن الخيول التي نعرفها في شيء. تقطن أمة السنتور تلك في مكان يدعى هايدراهوداهوس، وكل واحد منها يحمل اسماً يسبق عادة بلقب الهوداهوس. يتزوج مخلوق الهوداهوس في السادسة ويكتهل في العشرين ويشيخ في الثلاثين، وحين تدركه المنية، لايتم دفنه أو حرقه بل يؤخذ إلى أخدود تاييس كما يسمى، وهو بمثابة المقبرة حيث تجففه (ريح الجفاف الصاخبة)، ليتحجر ويتحول إلى جثة من الصخر. مخلوقات الهوداهوس مثلنا تماماً ـ نحن البشر ـ تحب وتكره وتتزاوج وتحلم، غير أنها لاتحلم أبداً حلماً كاملاً، فلكل واحد منها من يشاطره حلمه من الأقربين إليه. الحلم الكامل مستحيل التحقق لديها، كما أن الحلم يعتبر بمثابة السر الذي لاينبغي إفشاؤه أو البوح به للآخرين، وإن فعل ذلك فإنه يشكل خرقاً وخروجاً على الموروث والمتعارف عليه.

لأحد يجرؤ على خرق ذلك الموروث سوى الأمير ثيوني الذي يفاجئ زوجته أنيكساميدا وبحضور لفيف من خلصائه وجلسائه بطلبه منها أن تسرد نصف حلمها على أسماعهم. لاتملك زوجة الأمير سوى الرضوخ لطلبه، رغم ما أثاره طلبه ذاك من بلبلة واضطراب في أوساط جلسائه. ولايكتفي الأمير الدائم الشكوى من الضجر بذلك، بل يصدر ما يشبه الفرمان الشامل الذي يفرض من خلاله على كل رعاياه أن يسردوا على مسامعه أنصاف أحلامهم، لكي يبدد عن سمائه غيوم الضجر التي لايفلح المهرج خانياس في طردها عن مخيلة أميره المتذمر دائماً وأبداً. يصب الأمير جام غضبه وسخطه على خانياس المضجر هو أيضاً في نظره ويتوعده بتقديمه طعاماً لخاصته وندمانه، بعد أن يشويه على نار هادئة من شعر أذيال الهوداهوس.

بالطبع لم يكن أحد يعتقد أن الأمير يعني ما يقوله، وأن ذلك لايعدو كونه ضرباً من المزاح، وإن كان مزاحاً متبرماً. ولكن الأمير المستعد لفعل أي شيء ليطرد عنه الضجر، يقدم على تنفيذ وعيده ويقدم لضيوفه مهرجَه خانياس مشوياً على محفة وقد أحاطت بجثته دائرة من الطيور المشوية. تصيب الضيوف الصعقة ويتملكهم الذعر، فلايكون من الأمير ثيوني سوى أن يقول وهو يقهقه ضاحكاً: (لم أعد أتذكر متى كان خانياس مضحكاً. ها هو مضحك أخيراً).

شرع الأمير في الاستماع إلى أحلام شعبه، بدءاً بالكاهن كيدرومي وتابعه تيتونا، وأتبعهما ببقية جلسائه وخلصائه، وحين استنفد أحلامهم جميعاً، أمر بجلب العامة الذين امتنعوا في بداية الأمر عن الامتثال لرغبة الأمير باعتبار أن ذلك سر، لايمكن البوح به، فيكون عقابهم أن تقطع أذيالهم، وفي ذلك عار لايمكن محوه إلا بالانتحار الذي لايتردد مَنْ امتنعوا عن إفشاء أحلامهم في الإقدام عليه بخناجرهم التي يحمل كل واحد من الهوداهوس زوجين منها تحت إبطيه.

في نهاية الأمر ترضخ العامة لرغبة الأمير وتسرد أحلامها على مسامعه. وحتى حين لايحلمون فإنهم يضطرون لاختلاق أحلام متوهمة، كما أشارت عليهم أنستوميس العرافة والقيمة على مكتبة فيفلافيدي التي تنتمي إلى سلالة مختلفة من الهوداهوس، ممن تنبت لهم قرون على جباههم ويتسمون بقوة الذاكرة. وأنستوميس هي الناجية الوحيدة من تلك السلالة التي فنيت بداء عرف باسم (حمى القرائن).

بعد وقت ليس بالطويل، ينتاب الأمير الملل والضجر مرة أخرى من تلك التسلية التي خرق بها عادات وموروث كائنات الهوداهوس، ليبحث عما يكسر طوق الضجر المحكم حوله، ولو كان تمرداً عليه من قبل هايدراهودا هوس كما صرح لزوجته في لحظة ضجر طاغية. يتفتق ذهن الأمير عن فكرة فيها الكثير من المغامرة والمخاطرة والمتعة المحتملة. يقرر أن يتنكر ويختلط مع جموع العامة ليتلمس حياتهم وأحوالهم عن كثب ودون أن يعرفه أحد. الأميرة انيكساميدا ترسل تيتونا في أثر زوجها الأمير ليراقبه عن بعد، ويدفع عنه الغوائل المحتملة. تيتونا الحارس القوي للأمير له أعداء كثيرون من الهوداهوس، وخصوصاً أولئك المتبرمون من بطش الأمير وجبروته. يصبح تيتونا دون أن يقصد طعماً يدل مجموعة من الهوداهوس الساخطين على الأمير المتنكر ثيوني، إذ أنهم يتعرفون على تيتونا المنهمك بمراقبة الأمير المتخفي ويقدمون على مباغتته ونحره، ويقبضون على الغريب الذي يتبين لهم فيما بعد أنه هو نفسه الأمير ثيوني والذي يلاقي المصير نفسه بعد حين.

لاتتوقف أحداث الرواية عند هذا الحد، ولاأريد هنا أن تكون هذه المقالة بمثابة التلخيص لأحداثها، ولكن ما أردته هو تقديم حبكة الرواية الرئيسة المليئة بالأحداث الدرامية والانتقالات المفاجئة والسلسة في ذات الوقت.

أحد شخصيات الرواية المهمة، والتي ربما يتمثل حضورها في غيابها، وهي مفارقة لاتحمل معنى التناقض، هي شخصية أورسين، الذي هو بالنسبة لكائنات الهوداهوس كائن أسطوري يشترك مع الهوداهوس في نصفه العلوي، ولكنه يقف منتصباً على قدمين اثنتين، وهو على خلاف الهوداهوس، يستطيع أن يحلم حلماً كاملاً، وفي ذلك سر يستعصي على عقول الهوداهوس، وتعجز عنه افهامهم. حين يقبض على أحد القادمين من الكهوف الشمالية لأنه كان يهذي بالحلم الكامل، يخضعه الكاهن كيدرومي للاستجواب بمعية أكسيانوس شقيق الأمير، وينكر عليه أن يكون له حلم كامل، فيقر في نهاية المطاف بأن من يقوده إلى الحلم الكامل هو أورسين الرحالة الذي لالغة له. يصبح البحث عن أورسين للوصول إلى تحقيق الحلم الكامل مطلبا لكل من يسمع به أو ينتهي إليه طرف من أخباره، ويظل محاطاً بدائرة لاتفتأ تتسع من الغموض والإبهام، فهو لايحضر إلى أحد إلا حين يؤمن أنه يستطيع أن يكون رحالة مثله.

ينفي سليم بركات في الكلمة التي ترد على غلاف الكتاب الخلفي وجود اسقاطات من الأساطير في الرواية، وإن كان ذلك لن يصرف بعض القراء بالضرورة عن تخيل مثل تلك الاسقاطات وربط مجريات وأحداث الرواية بما يوازيها في الواقع العربي، وإن على نحو فانتازي مفرط في تخييله ورمزيته.

ينفي سليم بركات في الكلمة التي ترد على غلاف الكتاب الخلفي وجود اسقاطات من الأساطير في الرواية وإن كان ذلك لن يصرف بعض القراء بالضرورة عن تخيل مثل تلك الاسقاطات وربط مجريات وأحداث الرواية بما يوازيها في الواقع العربي وإن على نحو فانتازي مفرط في تخييله ورمزيته.

ما يتوجب علينا الإشارة إليه في نهاية المطاف، هو أن سليم بركات يثبت لنا من خلال هذه الرواية، كما من خلال سواها من الروايات أنه روائي كبير ومختلف، بقدر ما هو شاعر كبير ومختلف أيضاً.

محمد علي محمد

الأزل ـ لغة الله
أنقاض الأزل الثاني

بني سليم بركات فعله الروائي على ثلاثة مفاصل رئيسة هي:
أولاً ـ السقوط: بدأ السقوط الفعلي الأزل الثاني "جمهورية مهاباد" بانحسار الحماية السوفيتية عنها، والتي كانت الدولة السوفيتية والمولدة لها.
سقطت مهاباد تحت مدحلة الجيش الإيراني، وكانت من تداعيات السقوط القتل والموت والدمار. أرخى ملاك الموت بظلاله على العاصمة. لم تنتهِ فصول القتل والموت بإعادة الجمهورية إلى حظيرة الحكم الإيراني، بل تلتها حملات البحث والملاحقة والمطاردة لرجالات الدولة.
سلمت الكرملين عنق القاضي الدمث إلى مطحنة العصف الفارسي. أعدم رأس الجمهورية قاضي محمد. "جسد القاضي محمد يتدلى من عامود وسط حديقة من الحبال نبتت في أطرافها رؤوس متكسرة الأعناق. إعدامات بختم ذي نصفين أحدهما إيراني والآخر بلشفي..". استرجاع إيران لمهاباد لم يعن أبداً موت الجمهورية "الأزل"، يمكن للرئيس والقائد الرمز والزعيم أن يموتوا. أبداً لايمكن للأزل أن يموت "فهو خالد أبدي" إلا بموت تاريخه وحضارته وثقافته، وهذا غير ممكن. بالأزل خسر معركة، لكنه لم ينتهِ.
إذا كانت هذه الأنقاض هي الأزل الثاني، بالتأكيد هناك أزل أول وثان وثالث، وحتى لو لم يكن هناك أزل أو وطن لأوجد المبدع ـ الروائي ـ أزلاً أو وطناً في مخيلته ككل الأشياء التي تبدأ لحظة نشوئها في المخيلة. ثم تولد لتصبح ملاذاً يلوذ به الإنسان.
كان السقوط مدوياً فاجعاً مهيباً: مهاباد بكل جلالها وهيبتها ووقارها ورونقها واشراقتها سقطت. زعزعت المسلمات والثوابت اليقينية. كان موت الرئيس القاضي محمد وسارة ميمان والأشجار والطير وموت الشعر والأغاني موتاً للأزل موتاً مؤقتاً جزئياً.
ثانياً: الهروب (البدء من جديد): كان العناد في مجابهة جنبات هضبة "كاي خودان ـ ثور الله" إمعاناً في الهرب إلى البعيد. لم يكن الهروب بحد ذاته هروباً من الموت، بقدر ما كان تأسيساً لبداية جديدة أو استمراراً للأزل الثاني، هروب الرجال الخمسة وإنقاذهم للفائف الجلدية التي تحوي أختاماً ودساتير ومواثيق الجمهورية بداية البدء.
خروج البرزانيين من العاصمة ومجابهة الجيوش الإيرانية والتركية على طرفي الحدود هي الحالة المؤجلة لإنشاء كيان ثالث ورابع.. إلخ.
أزل ينهض من تحت الأنقاض، البحث عن خزائن الأشعار والأغاني والملاحم في مجاهل الوطن "مانوسار وخان" و"جكر عمشة"، اللذين امتشقا الهمم ورحلا إلى الأقاليم والكور الكردية بحثاً عن هذه الخزائن إحياءً للأزل.
إنها الحالة المخاضية لولادة كيان أو إحياء لكيان مؤجل. دوي سقوط مهاباد هز الأرجاء والأقاليم والكور الكردية، أرعد فرائس الطير..، مما أنضج الكمأ في مجاهل التيه من بحيرة "وان" وإلى

الخابور، ومن تبريز إلى دجلة، ومن الشرق إلى الغرب، حيث تنهض أمام الرجال الخمسة وبغالهم التترية هضبة "كاي خودان" ليمتطوها، لتبدأ من جديد رحلة البدء لإحياء وطن: "هم يحملون في عظامهم عزيف الحزر فر من مهاباد، عبر الرجال الخمسة وبغالهم التترية وسط المدينة، ساحة جوار جرا" المصابيح الأربعة كأنهم غير مرئيين وراء سجف الغيب".
جلي تفرد الروائي لعملية الروي.. وسلبه أدوار كل الشخصيات مهيمناً عل مفاصل النص ونسيجه، مذ بدأت الرواية تطرح فعلها الدرامي سقط الأزل، سقط الوليد الثاني للأزل.
الواقع أن المستوى الثقافي للشخصيات حدا بالروائي إلى سلب أدوارهم. ليقينه بعجز الشخصيات على إيصال الفكرة أو المعنى إلى الآخر، ولعدم قدرتهم على استنطاق لغة قادرة تضمين المعنى أو الفكرة في متن النص.
الجمل الحوارية القصيرة جداً، دفعت بالروائي إلى الغرق في السرد والوصف، وكان الوصف وقفاً على البيئة المحيطة بأجواء الرواية. شغف الروائي بالوصف بدأ بتسليط الضوء على كافة عناصر البيئة وإبراز سماتها المميزة. شكلاً ولوناً ورائحة، بلغة تحمل روح البيئة، لكشف مواضيع تلامس مخيلتهم وتسكن مدارات رؤيتهم الإنسانية، ولمشاركته يومياته، استنطاقه للأشياء والجوامد كالأحجار والنهر والجبال والحشرات والطيور والسماء. الفرش ورسوماتها، البسط وألوانها، واللبس وأشكالها، والزرابيات ورسوم الطير التي تزينها، وريشها في التكايا، إنها الصور الأكثر غنىً ووضوحاً؛ وتأثير أبناء المجتمع الذي كان وقوداً لصراعات الآخرين. إنه التعويض عن الحرمان. الوقع المأساوي الذي يعيشه الراوي - الروائي، والوجه الآخر والمتمم لوطن يحلم به، لقد لامس الوصف ضمير الأشياء، حيث يستدق ويشف ليختلس صوت، والأصوات له، ووصف ما لايرى، ورسم صورة الأشياء المبهمة في الذاكرة وتوضيح تلك الصور في وعي الروائي الباطني، فيكشف ما لايكشف، وما لايقع تحت دائرة الحواس والوعي، من هنا سيطرت الصيغة السردية على النص، وهي العامل الخفي لاكتشاف الأبعاد المؤثرة في دخيلة الراوي. إن سيطرة الروائي على وعي الشخصيات واستلابه لحوار وأدوار الشخصيات، تعد إيذاناً بخلق تنوع لغوي - لغة روائية، لعرض فكرة النص، وإبراز الجوانب الجمالية، مفصحاً له إيراد مساحة تقترب من الفضاء الروائي، وإحالاته العديدة بدمج عناصر عدة في سياق واحد، مراوحاً بين الدلالات الخارجية، كالهضبة والنهر وسيد روك والإوز، وبين الأصوات الداخلية محدداً بذلك نمطية تفكير ومستوى وعي الشخصيات وأبعادها النفسية. وانعكاس ذلك على تعاملهم مع بعضهم البعض، لكشف اللغة المستخدمة التابع للبيئة "كريم بير خان، جميل فاركو، كاسو".
السرد، الوصف المكثف للأشياء وإيراد الإشارات والرموز، وهي دلالات العناصر الروائية كإحدى مكونات الخطاب الروائي.
الفضاء الروائي الواسع والرحب كالبيئة الريفية وثوابتها وتحولاتها الاجتماعية، تصنف الرواية في خانة الرواية السردية الوصفية. من حيث لغتها المركبة التي تحوي على معان عدة. مفتتحاً الوعي الفكري على جوانب مهمة ولغة فريدة لم تخلُ من تعابير وأسماء غريبة لحيوانات وطيور وحشرات. وهي إحدى مورثات البيئة الريفية "كناش - عزيف - الزرقم - دعاميس - السرمان - دعاسيق"، وهذا ما يلقي الضوء على انتماء الروائي ومدى تعلقه بهذه البيئة، إلى جانب امتلاكه لثقافة موسوعية وإطلاع لابأس به على الصوفية، يمتحن بها رؤيته لعام الكوني الصوفي. مما أعانه لإيصال رؤيته وفكره إلى الآخر؛ كانت لغته بنت البيئة واضحة التعابير وسلسة على الشريط اللغوي الروائي، وخصوصاً في وصفه لأساس البيت الريفي:

(في تلك الليلة أوى الغرباء الخمسة أول مرة بعد سفر في العراءات إلى حدائق وثيرة الرسوم على لحف ناعمة وفرش سابحة على غزوات الترف الرقيق، أحست انتقالات الأرواح بين وسائدهم أرواح الطيور التي امتلأت بالحشايا الناعمة والوثيرة بريشها تحت رؤوسهم المستسلمة لخيارات العماء ما بعد الصور، كل تهيأ لشفق نومه سرب ملتمع الأجنحة بالبذور المتناثرة حمراء من سنابل الشعاعات المنسية على بوابات الغيم، أرواح ستين طائراً في الوسائد الخمس المحتضنة خزائن أنفاسهم، في كل وسادة اثنتا عشر روحاً لحقت بها بلاامتزاج). غلب عنصر الوصف علة ما عداها، لم يتوقف على الأساس المنزلي والطبيعة والبيئة الريفية، بل انسحب على الشخصيات وفعلها، بل لوصف الجسد واستغراقه والغوص فيه ـ أبلغ دلالالة على امتلاكه لخاصية الوصف. المرأة والرجل و شبقه.. انكب بجرأة نادرة على غير المألوف بالنسبة لبيئة كبيئة فليدروك. رسم دقائق الجسد لونه طعمه ورائحته وشكله ونعومته، موغلاً في تفاصيله ودقائق أجزائه. لمعان ملمس بطن سيكانو المرأة ذات الخمسة عشر ربيعاً زوجة علي بن جميل فاركو، بلغة بلغت من البساطة والهتك والبراءة المزعزعة للأخلاق، لم يكن سوى تجسيد للرغبة المتعطشة للمرأة بأقصى حالتها ـ انفلات من عقال خجله وحياء رغبته وإغارته بجسده ويديه ولوعنه وبقيته الباقية على جسد المرأة الطافحة بالرغبة، ما هو الوجه المنتشي المضاد لحالة المبدع: (مساحيق كاسو الحارقة جرّدت رابية اللحم المنذور لشقائق النعمة، أسفل صرّة سيكانو من زغب الوقت كي يعود اللحم خالداً أملس الخلود. نقياً بهبوب اللوعة الرحيمة عليه من عماء المني المرح العصيان..).

الفضاء الروائي:

نسج الروائي عناصر النص الثلاثية بتواشج مع الأحداث، كل عنصر حسب تلاءمه مع العنصرين الآخرين "الشخصية ـ الزمكان"، على مدى ثلاثة فصول بنيوية. كل فصل وحدة من بنية (أنقاض الأزل الثاني) بأحداثه وتطوراته.

أولاً- الشخصيات الروائية: منذ اللحظة الأولى نتلمس في متن النص شخصيات متعددة وفق مستويات ثقافية متقاربة. ليس الرواية رواية بطل فردي أو ملحمي، ليس رواية شخص يتفرد بامتلاك وشائج البنى الروائية. تجاوز الروائي ظاهرة الشخصية الأولى أو البطل الواحد. بل اعتمد على شخصيات متعددة لكل واحدة دورها ومفرداتها ومستواها اللغوي. ليستطيع بذلك رسم دورة الأحداث وسهولة تحديد البنى الروائية. حيث لكل شخصية دورها و لغتها وحوارها ومنطقها الفكري.

نوهنا في البداية استحواذ الروائي على أدوار الشخصيات النصية عن طريق الحوار السردي، كان هناك نوعان من الشخصيات:

أولاً- الشخصية الواقعي: وهي الشخصية القادمة من خارج النص، بل هي الشخصية التي صنعت الأحداث، وهي بطلها الفعلي، وهي خارج دائرة الإبداع الروائي. وهي الشخصية الحاضرة الغائبة.

أ ـ شخصية القاضي محمد: الشخصية التي صنعت الأحداث، والذي أرخى بظلاله على أحداث الرواية. رجل دين يملك عقلاً متفتحاً ونظرة ثاقبة، دمث، بسيط، مخلص لشعبه إلى درجة التضحية بنفسه وذاته لإنقاذ شعبه من طاحونة القتل. وهو رئيس جمهورية الكرد الأولى: "زرر جبته على هيكله النحيل، وانتظر خيل الجيش الإيراني الذي رفعه بحبل نحيل إلى الجسر المعلق بين ضفتين". الشخصية التي انتصرت على الموت بموقفه: "أعدم بختم ذي نصفين أحدهما إيراني والآخر بلشفي".

ب ـ الملا مصطفى البرزاني: الرجل القادم من وراء ستار الأزل، الآتي بطوفانه الجليل، ليساهم في عرس تخليد الأزل. وبعد ذلك، جابه خيل علوم الفناء متجاوزاً أنحاء التاج الإمبراطوري، مخترقاً أطراف قبعة أقاليم أ تاتورك: "التصق لحم الأقدام بالأحذية. التفافات كهمة اليأس من تركيا إلى إيران، ومن إيران، إلى تركيا، ومن تركيا إلى مشارف اللامكان السحيق في العبث بمصائر الأمم. كان الشخصية المهيأة لتأسيس كيان أو إحياء كيان. هذا "الرجل " الشخصية المنقذة للأزل. إنه القدر المنذور لوطن قادم.
(كان على الجمع أن ينجوا من قيافي الشاه، تأكيد وصيغة أمر بالبقاء، من الجيش الإيراني والإفلات من قبضته. الذين لم يكونوا ليتوقفوا إلا على البوابة الروسية..".
ج ـ ستالين: حاكم الكرملين الذي سلم عنق القاضْي محمد ـ الجمهورية ـ الجلاد متمنياً مكافأة فعلته الوصول إلى حدائق الذهب الأسود والاستحمام بمياه البحار الدافئة.
ثانياً ـ الشخصية النصية (الفنية) هي التي ابتدعها الروائي، يوجهها نحو الآخر ـ المتلقي ـ منتجة بذلك لغة محركة لأحداثها. وهي لسان حال الرواية. مستكشفاً بذلك فضاء النص الروائي بكافة مستوياتها الفنية واللغوية:
أ ـ كريم بير خان: تمثل ضمير ووعي سيدروك جمهورية الظل تلك الكرة الكردية، رجل عصبي، الجسد قصير، كثير التأمل والتفكير، قليل الكلام، وهو الوجه الأدبي ـ الروائي، لشخصية قاضي محمد، وبالتالي موته كان موازياً لموت قاضي محمد.
ب ـ جميل فاركو: الشخصية الأكثر ارتجالية والأكثر تألقاً على مسرح سيدروك، سواءً بنفاذ بصيرته ورؤية ما لايراه الأخرون، بالرغم من عماه والتي احتلت أكبر مساحة من الرواية بكل شيء، سواء بمجابهاته مع غريمه سرعو أو بسرعة بدهيته، تبوأه عرش الغناء والصدارة في سدرو. وإما بميله الزائد للإشادة بعضوه التناسلي والأعضاء الجنسية للإناث والذكور، بل وحتى الحيوانات.
بلغت الإيماءات والإشارات بمواطن الإثارة لديه، إلى حد دفع بزوجته إلى صلم خصيته، أو كادت تخصيهما له، بالرغم من فحشه الزائد في بيئتة الريفية المحافظة، إلا أنه كان المطلوب دائماً في مضافة كريم بيرخان، ربما حرمانه من نعمة البصر كان سبباً في ميله الشبق نحو المرأة، أو نحو المناطق المثيرة ـ الجنسية، عنده تعويضاً عن نقصه. من هنا كانت حواراته الأطول وتتسم بالسردية ولغة متفردة بلونها.
ج ـ شريف رندو وزينو ميفان، وآخرون شخصيات مكملة لحركة الأحداث في النص، وهم الهاربون من الموت، وهم ضمير الجمهورية وحاملي أختامها ومواثيقها. وهذه الصورة التي ترجمت فكرياً ومعنوياً على بقاء الجمهورية بإنقاذهم لتلك اللفائف الجلدية. زينو ميفان كان صوت مهاباد وضميرها الشعبي وراوية تاريخها وأيامها، مخلداً ذلك في أغانيه في الاحتفالات الوطنية والمناسبات القومية وأعراسها.
د ـ مانو صاروخان وجكر عمشة: رسولا جمهورية سيدروك وزعيمها كريم بير خان، إلى مجاهل موطن الأشعار والأغاني في جزائر الوطن، أنهما أكمينا كريم بير خان على خزائن الأبد والتاريخ. رحلة البحث عن البعث لإحياء أزل نائم ـ ميت. مانو ساروخان العالم بتصاريف الصوت وهبوب المعاني، وصناعة الكلام لنثر أريجها في مضافة آل بيرخان. جكر عمشة الخبير في مجادلة المجهول، والضارب على خفايا الاتجاهات. والعالم بارتياد المسالك الآمنة. إنهما الباحثان عن خلود أو لإنهاض سيدروك ووزر النهايات المأثومة ومن متاهات الضياع جامعاً

الأغاني لتخليد أمجاد الوطن "سيدروك"، هذه الشخصيات المتماثلة في كل شيء تأريخ الوطن الأم كردستان، رندو - ميفان - فاركو - ساروخان، إنهم يمثلون الوطن الحي القابع تحت الأنقاض.
و - بزر ابادي: يمثل العنصر الفارسي المتخم بالحقد يمسح جنبات وسفوح كاي خودان، وضفاف الأنهار والسهول، يلفه نار الثأر من رأسه إلى أخمصه، يصارع الجهات، ويقتفي الآثار ومطاردة آهو وفيروز آبادي، وشهبو نظيمي مترجمه وذهدان نوري قيافه، موطداً العزم على قتل شريف رندو - وزينو ميفان، فهو المثيل والشبيه بالشاه بكل جبروته وحقده وتعصبه، وهو القابض على زمام الأمور في مملكته.
كان مدار حركة الشخصيات محدوداً جداً إلى جانب تقزيم أدوارهم وسلبه لغتهم وحوارهم، وكانت أكثر شخصيات مستولدة أو مستنسخة من الشخصيات الواقعية. وهم صورة عن الشخصيات الصانعة للأحداث خارج الزمن النصي، أي الزمن - التأريخي، مختزلاً الأحداث كلها على متن زمن روائي.
ثانياً - الزمن: إن المؤشر الحقيقي للأحداث، أو الزمن الفعلي هو الأحداث نفسها التي أرخت للرواية محددة الزمن التاريخي. إن رسم الأحداث الحقيقية هو رسم لزمن مثل دخول السوفييت إلى إيران خلال الحرب العالمية الثانية. وكذلك دخولهم لأذربيجان الإيرانية وشمال شرقي إيران - إقليم كردستان. دلائل تشير إلى زمن حدثي، مؤشرات مقطعية تشير إلى الزمن الروائي اللانصي؛ أما زمن النص - الرواية، فهو الزمن الذي ابتدعه الروائي مؤشراته البيانية هي: الخريف - الشتاء - المغيب - الليل - الفجر - الصباح، لم يتقيد الروائي بوضع إطار للزمن، أي تحديد وقتي للزمن التأريخي، ليصول ويجول دون الاحتكام لوحدة زمنية في البنية الحدثية للرواية تجاوز المسافة والمساحة، فهو يقبض على اللازمن، لابداية له ولانهاية له، إنه زمن دائري، مؤرخاً بذلك لتاريخ الكرد. مبتدأ بزمن خيالي فانتازي مفتوح. وهو نشأة الشعب الكردي بحسب ما يراه بعض المؤرخين العرب والأكراد من نسل الجن، وهي رواية ساقه الكثيرون من العرب، وهو أن الملك سليمان أمر الجان بأن يجلب أجمل الفتيات من أوربا. و في طريق عودتهم - الجان - سمعوا بنبأ وفاة النبي سليمان. فتزوج كل جني بالفتاة التي جلبها، وهم على جبال "جودي، زاغروس، وآرارات"، من هنا نسب الأكراد إلى الجان.
ثم يرتقي بالزمن التأريخي إلى نشوء دولة الميديين - الزرادشتيين، ماراً بطريقه، متلقفاً أخبار زينفون - أناباسيس، في رجعة عشرة آلاف جندي إغريقي إلى بلادهم، وكيف يتصيدهم الكردوخيون في مطاوي جبالهم ووديانهم. منتهياً بالإنكليز والأمريكان ومبشريهم.
هذا الزمن الدائري أو الشبه الدائري، يحيط بنية النص الزمنية، يشير لحقيقة واحدة وأزلية تثبت في ذهن المتلقي. وهي بأن الزمن هو دورة حياة الشعب الكردي الخالدة، والأزل واستحضار الزمن الخيالي - الفانتازي، والتاريخي والعصر الحديث، تعني مسلمة واحدة، واستمرار وجود الكرد رغم محاولات الإلغاء من الوجود.
الشخصيات والزمن والمكان، لاموت ولانهاية، بل أزل.
قدوم البارزانيين إلى بلاد السوفييت، وبقاؤهم هناك، ومن ثم وصول مانو ساروخان وجكر عمشة إلى سيدروك، تأكيد لأزل قادم من خلال التراث الثقافي الشعبي وصلابة رجاله، صورة البارزانيين الحقيقية وصورة مانو ساروخان وجكر عمشة الفنية المبدعة، وجهان لصورة واحدة حقيقية واحدة، تضاف إلى حقائق الأسطورة والتاريخ، بالرغم من غياب الزمن النصي للتاريخ وعدم إحساس المتلقي به، إلا أنه كان الأكثر إفصاحاً وحضوراً ودلالة على ترسيخ فكرة الأزل.

يبدأ الزمن بالسير نحو الأمام، ثم ينعطف بحدة نحو الوراء.. الوراء...، الوراء زمن سحيق لامحدود، ملغياً نقطة البداية، لتبقى دورة الزمن مفتوحة حتى اللانهاية، إنه دورة الأزل الكردي.

إذا كانت الرواية سرداً ووصفاً، بالتأكيد فهي حافلة بالأماكن وجغرافيا وتضاريس مساحة تغطي كردستان من أقصاه إلى أقصاه؛ يكفي أن نستحضر "مهاباد ـ ساحة جوار جرا"، لتعني كل أجزاء كردستان، كل الدساكر والبلدان التي تقتسم كردستان: (دوي سقوط جمهورية الكرد الأولى. التي ظللت السحب تخومها، بضع مئات من الأيام وهزّ الأرجاء. دوي الدم رجَّ الأثداء الصخرية لمنابت الكرد). هذا المكان الأزلي، هذا الحيز الجغرافي "رجّ منابت الكرد"، كم هي كبيرة هذه الكردستان؟ كم تضم من السماوات والفضاءات والتضاريس والتي سرقت من هيبتها دول أخرى؟.

ـ المكان هو العنصر الروائي الثالث، هو البطل الثاني للرواية، كونه اشتمل على أكبر مساحة من مساحة العنصرين الآخرين للنص.

بقدر ما كان الأزل مفعولاً زمانياً، فهو مفعول مكاني ـ في نفس الوقت ـ بعيد دون نهاية وهو أنقاض، والأنقاض تعني المكان. فكم بعيد هذا الأزل حتى يمثل هذا العنصرين الأساسيين في بنية تقنية النص؟. المكان بالنسبة للروائي هو الهاجس الذي يؤرقه، لذلك كانت الأشياء والأمكنة تمر تحت منظاره الوصفي لبلوغ وطن أو إحياء كيان، يلزمه حيز أو جغرافية، ليقام عليه هذا الوطن. لذلك نجده يُكثر من وصف الأشياء الصغيرة كالحصى والرمال والأحياء، وضفة النهر، وانتهاءً بـ "جبال جودي وجبال برادوست وسهول الجزيرة وكردستان وهكاري"، فأولى الأمكنة الرمزية التي اتخذت موقعها على الشريط اللغوي "كاي خودان ـ ساحة جوار جرا"، هذا الوصف المتدفق بقوة، نفخ في هذه الأشياء الحياة، فأفضى عليها النعومة والدفء وألقاً وجمالاً، بحيث تحولت الأشياء هذه إلى شخوص مفعمة بالحياة، وينطق "الماء ثرثار صامت، الحصى ثرثارة صامتة. ما يخفيه الماء سيفضحه الحصى، ستتولى الحصى إقتفاء الآثار الدافئة، يقول ظله للمكان كل حصاة بحجم حدقة الآدمي".

من الأزل القاني نرسم صورة الحياة، فالأحداث المتداخلة في سياق النص الروائي تتشابه إلى درجة التوأمة. ما بين الأحداث التاريخية الحقيقية التي أتقن الروائي حبكها في متن النص الروائي سقوط مهاباد ومقتل رجالها، يقابلها سقوط سيدروك ورجالاتها أيضاً، فكان التماثل بين الواقع والخيال متقارباً إلى حد بعيد، فالأنقاض لاتعني نهاية الأشياء، ربما كان السقوط هو فقدان للوعي. لكنه حتماً يعني عودة للوعي والانتفاض من تحت الأنقاض، لتبدأ بداية جديدة "كان على الجمع أن ينجوا من قيافي الشاه".

اللغة الروائية كانت تفتقر لتلك الجمل المركبة التي تحمل وجهين أو أكثر من معنى، وإن كانت هناك الكثير من الإشارات والرموز التي تكون خطاباً روائياً مباشراً، إضافة الإشارة إلى الأحداث لم تكن تعني الكثير بالنسبة لموضوع الحبكة. الحوارات القصيرة القليلة جداً والتي استعيض عنها بالوصف والسرد الطويل.

وكانت لغة النص متوافقة مع البيئة الريفية البسيطة وكان "جميل فاركو"، هو الاستثناء من لغته وصراعه وحواره، مثلما كانت الشخصية ولغتها إبنة البيئة، وكذلك كانت لغة الرواية حيث غزارة في الأسماء الغريبة للحيوانات والحشرات والنباتات والطيور، إضافة إلى شذرات من لغة صوفية أضافت إلى ثقافة الروائي وتعددت مشاربه، إنها محاكاة العدم وليست للعدم.

شهادات

أنت أعظم كرديّ بعد صلاح الدين!

شيركو بيكه س

سليم لايشبه إلا سليما

إنه عذاب غربة تقتحم المجهول بلغة ملغزة، تكاد أن تكون بلا مثيل، لغة ليست بلاغة وحسب، بل، غور في أعماق الدهشة نفسها، آن تصبح للكلمات عيون وآذان.
عندما نقرأ سليم بركات، نقرأ الأسرارَ والمجهولَ ذاته، كقراءتنا للروايات والقصائد التي تخطها الأنهار والبحيرات على الدوام.
يخلق سليم عالمه السحري بثنوية روح الكورد وجسد اللغة العربية، الإنبهار سماؤه والحقيقة أرضه؛ وفي المحصلة نقف أمام إبداع خلاق.
لايمكن لأحدٍ أن يشبه سليماً إلا سليم ذاته، تماماً كنمط حياته وأطواره وأحاديثه، بل وحتى بملبسه أيضاً. يحمل صديقي سليم في ثناياه وفي لغته وجرأته، خواص جبالنا وثلوجنا وينابيعنا، فهو كالجبل صعب المراس إزاء الرياح السوداء التي تفرزها العقول واللغات الفاشية...
لاإنحناء أبداً، وهو في الوقت ذاته ينبوع قلب مترع بالسلام والتسامح في العالم، وثلج لم تطئه قدمٌ؛ ثلج حب كأغان بياء تحلق عالياً في سماء كوكبنا كله.
أنا مطمئن، اطمئناني لقدوم يوم جديد، سيحل يوم يصنع "قامشلو" بيديه الفضيتين تمثالاً من عشق كركوك وكرمنشاه وآمد.
كتب هذا الرجل المتفرد أدباً وإبداعا متفرداً، في وقت يصعب فيه تذكر غير القمم، وصديقي قمة لاتنسى.

قاسم حداد

سليم بركات، أجنحته الكثيرة تجعله سرباً وحده

1

كلما قرأتُ شعر سليم بركات، سمعتُ صوتاً غامضاً يستعصي على التفسير، لكنه أكثر السبل متعة في التأويل.

الشعر هو هذا في الأصل: هو شأن لايستقيم مع التفسير، ولايمنحه جدية وجمالاً مثل التأويل.

فالشعر، مع سليم بركات هو الرمز الخالص المصفى الذي يصقل مخيلة القارئ لكي تصير جديرة به، بالشعر.

لذلك سيخرج سليم بركات سرباً كاملاً برمته خارج السرب. فلحظة اللغة عنده هي اللحظة الشعرية بامتياز، فهو، فيما يسهر على مناجم المعاجم، وبحجم ما يستورد من القواميس، كلمات وتصاريف وفهارس للمعاني، إلا أنه لايأخذ لغته النهائية من هناك، ولاتكون لغته في النص موصولة بالمنابع إلا في جذرها الصرفي الأول، حتى أننا نقدر على القول بأن سليم بركات يكون هو صاحب لغته، وليس لابن منظور جميل عليه سوى في لحظة الجذر، أما الأجنحة، الأجنحة التي لاتحصى، أجنحة الحروف والكلمات والجمل والصور والتعابير، ومن ثم المعطى النهائي للنص، تظل أجنحة خاصة بسليم بركات، أجنحته هو، اجتهد على صوغها ريشة بعد ريشة، بجهد الجواهرجي ودقة الجراح وكفاءة الإبرة.

2

لذلك كله، تصبح لغة سليم بركات لاتشبه لغة قبله، وليس من التوقع أن تشبهه لغة كاتب بعده، بالطريقة الخاصة التي يلعب بها سليم بركات بالذات.

لاعب ماهر هو، لكنه لايعبث أبداً، فالحقل الذي يشتغل عليه سليم بركات لايقبل العبث ولايحتمله، إنه مثل الشغل في المتفجرات والنيران والسير في جهنم. أي عبث صغير هو بمثابة الفشل الذريع الذي يسبق الفناء.

ثمة جمال نادر يسهر سليم بركات على السعي إليه بلغة تصدر من المعاجم، لكنها، لاتذهب في السبل التي تتسرب إليها تلك المعاجم. لغة المعاجم والقواميس غالباً ما تذهب في كلام الناس فيما يكتبون، غير أن لغة هذا الكاتب تشق لنا الطرقات البكر التي تستمتع هي خصوصاً باكتشافها لحظة النص. بهذا المعنى تصبح الكتابة الشعرية عند سليم بركات رمزاً خالصاً بالغ الصفاء مثل ماء الأنهار المنهالة من أعالي الجبال وهي تصير بلوراً في الأحداق.

3

ربما يكون ذلك الصوت الغامض الذي أسمعه، كلما قرأت شعر سليم بركات، يأتي من تلك اللحظة النادرة لماء اللغة وهو في بلورة النص.

كتابة هذا الشاعر نموذج للدرجة القصوى من العناية باللغة، وهي طبيعة لايزال يستهين بها الكثيرون ممن يحترفون الكتابة، وكتابة الشعر خصوصاً. ولهذا سوف أعتبر الدرس الذي اقترحه

سليم بركات منذ منتصف السبعينات هو مشروع لايزال قيد الكشف في مجمل التجربة العربية، وهو درس لاينبغي النظر إليه بوصفه حكم قيمة يستوجب الخضوع له كقانون، بالمعنى الفني للدرس وحكم القيمة، لكنني أقصد الجانب التقني في العناية اللازمة بلغة التعبير، كلما تصدى شاعر للكتابة، والمشهد العربي في الكتابة الجديدة يتوفر على عدد من التجارب، هي على درجة من الوعيَ التقني في التعامل مع لغته التعبيريه وفي طريقة صياغة الصورة الفنية التي هي التجلي المتبلور لازدهار اللغة وهي في طريقها الملكية بين المعجم والنص، هذا البرزخ الذهبي الذي لايحسن صقله، مثل جوهرة المراصد، إلا موهبة شعرية بالغة الحساسية، سوف يشكل سليم بركات واحدة من النماذج التي تستعصي على القرائن.

4

لماذا ينسج سليم بركات لغته مثل ناسك في محراب؟.

لأن اللغة إذا لم تكن على هذه الشاكلة من القدسية والسرية والجوانية، ليس من المتوقع أن نكتب نصاً خاصاً قادرا على سبر الداخل واختراق الخارج.

سليم بركات لايقلد أحداً، وليس لأحد أن يقلده.

سعدي يوسف

الجندب الحديديّ

في 1979، كنّا في بيروت، بين أضلاع ما سُمّيَ الكيلومترَ الأخير، وقد تأكدَ أنه أخيرٌ، بعد أن طردتنا دباباتُ أرييل شارون في صيف 1982 وخريفها، فلم نجدْ، بَعدها، أرضاً ثابتة ثباتَ ذلك الكيلومتر المربع الأخير.
كنتُ أعرفُ أن سليم بركات مقيمٌ مثلنا، في الفاكهاني.
سألتُ عن مَظانّهِ، وعرفت عنوانه. (أعتقدُ أنه كان يسكن عمارةً يحرسُها مُرابطو عبد الله قليلات).
دخلتُ المبنى، وتوجّهتُ إلى باب المسكن.
ضغطتُ الزرَّ.
مضت دقائقُ، حتى لقد خِلتُ أنني أخطأتُ المقصد..
البابُ يوارَبُ بطيئاً.
ومن الفتحة بين الباب والجدار تظهر فوّهة مسدسٍ، تتلوها "سبطانة" كأنها لطولها وشناعتها سبطانة بندقيةٍ.
- من؟
- أنا سعدي يوسف، ياسليم بركات... أرجوكَ اخفضْ فوّهة المسدس!
يفتح سليم البابَ متهللاً.

***

أي قراءةٍ لشعر سليم بركات، لها مستلزَماتٌ (كما أرى)، ومن أول هذه المستلزَمات الإلمامُ بجانبٍ أساس من شخصية سليم، هو جانب الطفولة والفتوّة المبكرة.
آنذاك ستُفتَحُ مغاليقُ عدّةٌ، وتتكشف أسرارٌ كانت تبدو مستغلقة. الكلماتُ والأعلامُ ستتجلى، بسيطة، ذاتَ معنىً موصَّلٍ في الحياة والسيرةِ.
المدخلُ الأولُ لهذا الطريق الطويل هو كتابه "الجندب الحديديّ" - سيرة نثرية.
قلتُ لسليم بركات، مرةً:
إنكَ أعظمُ كرديٍّ بعد صلاح الدين!
واليومَ، بعد رُبع قرن من مَرِّ الزمان، أعود إلى القولة ذاتها، وأنا أكثرُ اطمئناناً إلى صوابها، بعد أن شهدتُ ما شهدتُ، وعرفتُ من عرفتُ.

جليل حيدر

حيوية غير المستأنس

شئ طفولي يتغلغل في كتابة سليم بركات، بل حول لغته بالتخصيص.
لغةٌ متلاقحة، تركيبيّة، تلاقح ثقافتين، تلاقُح أسطورتين.
شيركوه = أسد الجبل.
كلبهار = ورد الربيع.
جكرخوين = الكبد الدامي.
من بساطة الأسماء وشعريّتها ينشأ مبتدأ التركيب.

***

"في النظريات الصارمة أن النّص الشعري تحديداً، إذا تحقق له انتشارٌ كاسحٌ، فلا يتوجّب أخذه على محمل عمق في الصيّرورة الشّعرية"، من كتابه الأخير "الأقرباذين".
هذا عن الشّاعر المقبول عامة في القراءة والاستمتاع، ذلك القادم بنصّه مع رفقة كبيرة، ومع مواصفات الرضى والإلفة. لكن هناك "على الضفة الأخرى شاعر أقل حظوة، بل حظّه من المحتشدين على قدر اختياره. هو أيضاً سيغدو متحققاً "ببرهان التاريخ في الشّيوع. وذلك ما تدرجُ عليه لغاتنا في القصد إليه بـ "أنه سيكتشف".
لن أذهب مع سليم نحو سين المستقبل لأنه "مُكتشفٌ" قبل الآن. في نثره وشعره، وفي حضور نظره الخاص.

***

كنت أتراءى معه. نتراءى في الكتابة الجديدة في سبعينات بيروت وموجاتها الإبداعية. صوته حاضرٌ منذ بدايته. منذ كتابه الأول الذي بعث به إليّ في بغداد مع كلمته "إلى جليل وأقنعته". تلك الأقنعةُ التي تمثّلها نصف جيلنا: المتمرّد، الثوري، المتفرّد في اختياراته، وفي ما يكتبه خاصة. تلك الكتابة الفريدة غير المستأنسة، حيث ما زال سليم بركات أفصح مثال على حيويّتها.

***

شاعر تحبّه. شاعر تحترمه. أما هو فيجتمع معه الحبُّ والاحترام. وهو من القلّة التي تجتمع فيها هاتان الخصلتان. وهو شاعر تنتظره.

عباس بيضون

شيء عن سليم بركات

أمكنني في فترة أن ألاحظ تأثير سليم بركات الواسع في شعر العرب، ولم أتعجب من ذلك بالطبع، إلا أنني وجدته أبكر من العادة، فالأرجح أن بركات بدأ مؤثراً. أمر لم يتح لمجايليه الذين يبدو بركات لهذا السبب بالضبط، أسبق منهم، وربما أسنّ منهم.

لم يكن بركات بالنسبة لي حيرة في يوم، لكأنني كنت أجزم بأنه سيوجد، وأن نزعة ما كان لابد لها أن تصل إلى تمامها أو شبه تمامها، وأن تتجذر وتتأصل وتتركز في نصه.

ذلك أن عند بركات نزوع، لنسمع نزوعاً، إلى إنجاز متكامل، بحيث يصعب أن يتحقق أكثر ولو بخطوة واحدة.

إنه واحد من انجازات نادرة غدتْ مثالاً. ذلك أن ما يبهرنا ويشق علينا في آن في نص بركات هذا الاستعداد لأن يكون مثالاً. إذا كنتُ لاحظتُ في أوائل نصوصه بعض المواضع الفجة والقليلة الصقل، فإن هذا ينتفي تماماً في أواسط نصوصه ونهاياتها، يصعب أن نجد زلة في هذه. بل يصعب أن نقف على جزيء لم يأخذ نصيبه من الصقل والعناية والتوازن والنظم على ما كان يقول الجرجاني.

لاأريد أن أسمي النزوع الذي تحول معماراً وهندسة ونظاماً في عمل بركات، إنه نزوع شعري أولاً، ومن النافل أن نسميه لغوياً. إذ لاأظن أن اللغة نعت، فنطلقها على أحد دون سواه، إنها أصل في كل عبارة.

يتراى لي أن صنيع سليم بركات في اللغة يشبه صنيع النحات الذي يستنطق مادته. ولعلنا لاننسى ذلك النحات الذي قال إنه لايفعل سوى أن يزيل الزوائد عن الحجر.

ولنا أن نفكر أحياناً أن سليم بركات يزيل الزوائد عن اللغة، بل لنا أن نفكر بأنه يجعل حقاً من اللغة مادته، وأنه يصنع فيها صنيع النحات في مادته: يحفر ويقص ويصقل، وفي كل ذلك نراه يفعل في مادته بقدر ما يفعل في صوت (مادية) اللغة هذه تعفيها من أن تكون ترجيعاً وتصويتاً فحسب. لكأن للغة سليم بركات ملمساً وأنت تسمعها فتجد لها صفحة خشنة وصفحة ناعمة، وتجد لها جلداً ومساماً، بل أطرافاً وحوافي. ثم أن اللغة في أكثر أشعار سليم بركات مسافة. لكأن الفصاحة هنا مدى بين الكتابة والقارئ، إذ لايتطابق سليم بركات مع لغته الفصيحة هذه، ولايباشرها بدون وعي إلى فرق ما بينها وبينه، وبدون أن يبدأ من التراث كما لو كان يبدأ من حياته الخاصة.

القصيدة هكذا وعي للمدى والمسافة والفصاحة، هي مساحة باروكية أو أكزوتيكية، وحين يعود الشاعر إليها، فكما يفعل الرسام حين يستعيد فضاءً بيزنطياً أو إغريقيا أو إسلامياً في لوحته، فضاء هو في ذات الوقت زمن ومدى وانتحال.

غير أن للفصاحة غواياتها، وهي في أحيان تعمّي على نفسها وتعمّي على صاحبها، وتفلت بلاعقال وتعدو على المسافة وعلى الزمن. ذلك صحيح، وقد يحصل آناء قليلة أو كثيرة. إذ مثل هذا الأمر محسوب بدقة مرهقة قد لاتبقى دائماً متأهبة حاضرة، وقد ينتابها سهو أو ما يشبه السهو.
كان نص بركات دائماً فاتناً، وقد فتن بمثاله وفتن بكماله، ولعل ما أعفاني شخصياً من أن أتأثره هو شعوري بكماله المرهق، ووصوله الى غاية لاأحسن أن أتسلق إليها، وخير لي أن أجد نفسي في مناطق لم تمهد بالقدر ذاته، ولايزال فيها بقية للآخرين.

تيتس رووكي

فهم مشهد الطبيعة

خلال تنقلي بالباص من حلب إلى القامشلي في شمالي سوريّا، داهمني شعور غريب أنني رأيت سابقا المشهد الطبيعي هذا: السّهول المتموّجة، الحقول الصّفراء النّاضجة بالقمح، البساتين الصّغيرة بأشجار وارفة محدّدة بشكل عرْضي مجرى الأنهار، الأفق الواسع، هذه كلّها ذكرتني بجنوب السّويد حيث منبتي. ياللغرابة... إنّها متشابهة كلها هكذا- لكنّها مع ذلك مختلفة: قطعان من الغنم، بيوت مثل قفائر النّحل مصنوعة من الطين، رجال بعيون سوداء، وبأثواب تصل إلى كاحل الرّجل، وكوفيات بعقال حولها كمثل عمائم، نساء بفساتين ملينة بالألوان وشالات حريريّة، حقول قطن مرويّة، وشمس قائظة، أقوى بكثير من التي اعتدت عليها.

هذه هي الطبيعة الخصبة على حافة البادية وسفوح جبال طوروس. تمّ بتواصل تكوين ثروات وخيرات منذ زمن ليس ببعيد هنا، وذلك عن طريق زراعة الحبوب لأجل التصدير في هذه السّهول العذراء. يقال إنّه ذات يوم كان ملاكو الأراضي الأثرياء وزوجاتهم يطيرون مباشرة من البلدة الحدوديّة الصّغيرة "القامشلي" إلى باريس، فقط لأجل التسوّق. لكن، هذه السنة عجفاء، والحصاد قليل. يشاع أنّ الفقراء يموتون جوعاً. السنوات الذهبيّة مضتْ. في وقت ما، في سنوات 1960 تغيّرت قوانين الاقتصاد. عن طريق قوانين اصلاح الأراضي، تمّ الاستيلاء على الكثير من الأراضي الصّالحة للزراعة من مالكيها الحقيقيّين من قبل الدّولة، وقامت دوائر الحكومة باحتكار تجارة القمح. لكن، يبدو أنّ قوانين الطبيعة أيضاً بدأتْ بالتغيّر. تمّ استغلال موارد الطبيعة على مدى واسع، بحيث لم يكن لهذا أن يدوم طويلاً. الارواء المفرط فيه أدّى إلى أن تجفّ الينابيع والجداول؛ الاستعمال غير المتّزن لمبيدات الحشرات أهلك الطّيور؛ حراثة كلّ شبر من التربة القابلة للزراعة دمّرت الحياة البريّة الطبيعيّة الغنيّة: الغزالة، الثعلب، الوشق، القطاة كلّها اختفت. فردوس الطّبيعة ضيّع بشكل لايعوّض.

أفكّر في هذا، حين أنظر من خلال نوافذ الباص، وبعدئذ، حين أتحدّث مع مزارع كرديّ كبير باق. يتذكّر كيف اعتاد أن يجلب صغار الغزلان من البريّة كل ربيع، ليلعب بها أولاده. لكنه في هذه الأيّام لم يعد قط يلمح أيّة غزالة!. هذا يجعلني أفهم بعض النوستالجيا والكثير من الألم الذي صادفته في أعمال سليم بركات. في قصصه الحافلة بالحيوانات، الحشرات، النباتات، وبمشاهد طبيعة غضّة لم تمسّ بعد، مشاهد واقعيّة وسحريّة على السّواء. الطبيعة ملجأ ومرفأ آمن للأولاد. إنّها أرض مغامرتهم. هناك يحسّون بأنفسهم أحراراً من عسف مجتمع الكبار، من القواعد الصّارمة، من الشّعارات الفارغة، من نفاق معلمي المدرسة الذين يحطّون من شأن الكرد ويهينونهم لصالح العروبويّة. الطّبيعة تمتلىء بالأماكن السريّة، خرائب ومقابر محاطة بالخرافات. الطبيعة قاسية، لكن عادلة. إنّها تبدي نوعاً آخرَ من القساوة مقارنة مع العنف الغامض للبشر. إنّها تعكس أبديّة وأصداء بموسيقى علويّة روحانيّة، موسيقى يستطع فقط الأطفال أو المجانين أو المنبوذون من المجتمع سماعها.

لكنّ الطّبيعة مغتصَبة، تماماً كما الكرد مغتصَبون. أرواح الأطفال تتصلب وتصير مثل الحديد؛ ومثل آفة الجراد يأخذون بثأرهم. يدمّرون كلّ ما يستطيعون تدميره ويعذّبون الكائنات البريئة كالمناجذ - الخلد الأعمى والقنافذ التي لاظهير لها. سوى ذلك، لاتوجد أيّة براءة في سِيَر سليم بركات. النّاس يعيشون في أزمنة قيام السّاعة. ربّما هذه هي نهاية العالم؟ شبح ميرو المخيف وأكباشه العملاقة ترعد من السّماء الملبّدة بالغيوم وتزمجر خلل صفحات الحكاية.

زائراً "مشهد الجريمة"، هذا بعد ما يقارب الثلاثين عاماً من مغادرة الكاتب لها مغادرة نهائيّة، أتعرّف على بعض الأماكن التي حدثت فيها التراجيديا، تراجيديا مألوفة في جميع لامألوفيّتها - كمثل منظر الطّبيعة. بطريقة ما أتعرّف على طفولتي المرّة الحلوة ذاتها في قفزات الجُندب الحديدي. بطريقة ما أفهم مشهد الطّبيعة. التّرجمة تعني فهم مشهد الطّبيعة، أعتقد.

ليلاً ذهبتُ لأنام فوق سرير خشبي كبير منصوب كمنصّة في باحة أحد المنازل في البلدة الصّغيرة "عامودا". أعرف هذه الأسرّة في الهواء الطّلق من خلال وصف سليم بركات، لكن هذه هي المرّة الأولى التي أرى فيها سريراً كهذا في الواقع. وإنّها المرّة الأولى التي أدرك ما يعنيه التطلّع عالياً إلى السّماء اللّيليّة من فوق أحدها. أحاول أيضاً أن أفهم مشهد السّماء، مليارات النّجوم والمجرّات، لكنّني أخور. غموض بعض الأشياء لايسبر كنهه، تماماً مثل أدب سليم بركات. ربّما هذا هو الجَمال؟ كلماته تشعّ مثل اليراعات في الظّلام الذي يحيط بي، مبهمة وفتانة في الوقت ذاته. لاأستطيع سماع بنات آوى، وهي تعوي في هذه الليلة، كما تفعل في روايته "الرّيش-1990"، حين تغوي البطل "مم"، لينسلّ من سريره ويتّجه إلى العراء. هناك يتحوّل إلى ابن آوى، ممثلاً بذلك التوحّد الرمزيّ الأبلغ مع الطبيعة والترسيخ المؤكد النّهائي للغريزة. لكن هذه قصّة أخرى - وترجمة أخرى. مع ذلك فإنّ مشهد الطّبيعة هو نفسه.

التّرجمة عن الإنكليزيّة: عبدالرحمن عفيف

كولالة نوري

عليك بالصلوات... حين تدخل إليه!

قبل أكثر من خمس عشرة سنة... كنتُ قد حشّدتُ الكثير من القراءات منذ سنين تعلمي الأولى للقراءة والكتابة ..ابتداءً من الأميرة النائمة، مروراً بألف ليلة وليلة، وأنين السياب، الذي أقنعني في سنين مراهقتي بأنني لن أعيش سعيدة أبداً، طالما أصررتُ على مشروع الكتابة، ونازك التي كنت أحسدها لأنها لم يكن لديها أخ مقتنع بوأد البنات في عراق الخمسينات والأربعينيات. ثم الماغوط الذي تعرفتُ عليه عن طريق فتاة كردية لم تتجاوز السادسة عشر، وهي تعدني بأنها ستهديني كتاباً شعرياً لم يسبق له مثيل!! ودرويش وإيلوار ورامبو وإيلد.... إلخ.

والمناقشات الحادة بين صديقاتي في المدرسة الثانوية في كركوك حول نظريات فرويد وماركس ولينين ـ الذي تم إزالة تمثاله هذا العام في إحدى ساحات المدينة التي أعيش فيها الآن -!.

وفي خضم تذبذبي بين الكتابة من الكردية إلى العربية، وتوتري كصبية، كانت ترى بأن الحياة أكثر من وجه أنثوي وأناقة أو شهادة عليا، والذي لم يكن يستوعبه معظم المجتمع الذكوري المغلق في الموصل (حيث دراستي الجامعية)، أو في مدن عراقية أخرى... وبين قلق عائلتي في مدينة كركوك، حين تخلى أخي الكبير(الذي كان الحافز الأول لي للقراءة والكتابة والتوق للاختلاف والخلق)، عن كل شيء ليلتحق بالنضال في الجبل ضد النظام الفاشي، وتركنا تحت رحمة أخ يؤمن كما كل القريشيين في عصر هبلي (نسبة إلى هُبل) بالوأد. كانت حياتنا بعد ذلك عبارة عن رعب وقلق يومي مخافة أن تعرف أجهزة الأمن القمعية، كان ذلك كفيلاً بايجادي اليوم مع عائلتي في إحدى المقابر الجماعية المكتشفة.

بين الطريق المقفر من كركوك إلى الموصل، والذي يستغرق ساعتين بالسيارة، وكل هذا الكم من السواد والسوداوية التي كنت أحملها من كركوك، والغموض حولي في كل شيء، والمجهول الذي كنت أترقبه، قرأتُ سليم بركات.. كنت أحمل معي المجموعات الخمس في حقيبة صغيرة في صيف عراقي قائظ، و(لتكتمل الصورة) كنت في باص من نوع (ريم) وهو باص لا علاقة له بريم البراري!!. العراقيون وحدهم يعرفون هذا النوع من السيارات المتهالكة بعد انتهاء حرب إيران والعراق.

كان "ثامر معيوف"، وهو كاتب وقاص عراقي معروف من الموصل، قد أوكلني بحمل خمس نسخ من المجموعات الخمس لـ سليم بركات من مكتبة صغيرة جداً في كركوك، كان يملكها الكاتب المبدع ـ رحمه الله ـ "محمود جنداري"، وهو من "الشرقاط"، المدينة الصغيرة التابعة للموصل، وصاحب المجموعة القصصية المستفزة "مساطب الالهة"، الذي سجن لسنتين، إذا لم تخنّ الذاكرة من قبل النظام السابق، بتهمة التعاون لقلب النظام، حين حاول مجموعة من معارفه الضباط التخطيط لتلك العملية، والذين أعدموا طبعاً دون محاكمة!.

بدات بتصفح الكتاب في السيارة... لم يمرَّ علي الاسم أبداً من قبل، ولم أكن أعرف من أي جحيم آخر هو... هاته عالياً... هات النفير على آخره... لديرام وديلانا!!، الجندب الحديديّ... لشمدين..،

أسماء أماكن غريبة وحيوانات وسماوات.... بحثت في الغلاف عن إشارة إليه.. عن بلده، عن ربه لم أجد شيئاً!.
وبدأت ثانية.. أقرأ... أقرأ.... وأقرأ، ومن هناك كان البدء الحقيقي لي مع "الكلمة"، وأصبحت الكتابة واللغة العربية عالمين لامحيد لي عنهما للتعبير والخلق والتحليق في الفكرة والمعاني، في محاولة للوصول إلى فهم الإنسان الذي يحاول أن يكون بؤرة الكون.
قد يأخذ البعض علي في بداية كتابتي هنا سرداً لما لايمس سليم بركات، ولكنني كنتُ بصدد تحديد المعايير والفضاءات التي خرجتُ منها، وتعاملتُ معها، وكم كان ضرورياً وملحاً "سليم بركات" ووجوده هناك لتحديد مسار ماكان سيؤول إلى هنا، لولاه.
سألتُ "ثامر معيوف" عنه، وكأنني أسأل عن دهشة لن تنتهي أبداً: عن أي جحيم يتكلم!؟، ولماذا يستخدم أسماء كردية؟، وأية لغة هذه؟؟، وأتذكر بأنه لم يتوقع أن أفهم هذه الطلاسم والفراسخ وأنا الصبية التي أحمل في وجهي ملامح مدللة. لذا أسهم في إثرائي بعد ذلك بروايتيه: "الريش" و"فقهاء الظلام".. الذي كان مختلفاً وآسراً بقصة الريشة التي تنقذ البطل من الانتحار، لأنه دخل في إشكالية السؤال والدهشة حول سبب وجوده في قاع حقيبته, كان لذلك درس كبير لي في إيجاد الأشكالية حول الوجود والجغرافيا والتاريخ، قبل أن أستسلم لقنوط حول أية فكرة حياتية أخرى!.
الروايتان عرفتاني على تاريخ لم يكن مسموحاً لنا في كركوك، كأكراد، الحديث عنه أو إيجاد أية مكتبة تتجرأ على عرض كتاب تاريخي بحت حول الكرد أو كردستان، حيث كان وجوده في مكتبة بيتك في حملات المداهمات والاعتقالات لبيوت الأكراد، قد يأخذك في غياهب السجون واللاعودة. ولم نكن قادرين للسفر إلى مدن كردستان الأخرى، إذا كنا من هذه المدينة كمحاولة يائسة مصاحبة لسياسة التعريب القسرية والاقصاء والابادة.
أصبحتْ كتب سليم بركات قرآني الخاص في لغة الأدب... عالم دخلته وأدخله لأصليَّ، قد لاأكون بعد صلواتي تلك مقلداً او حتى مجاهداً في الاقتراب من أسلوبه الباذخ في كل شيء. والذي يدخل بغير هذه الروح إلى عالم سليم بركات، سيخرج كافراً به وقلقاً حول نفسه عن أحقية وجوده! بينما الذي يدخل بنية الصلاة سيخرج هاتفاً بأن هناك عالم ثالث لنا، وليس قبل وبعد الموت فقط... عالم لايصلح إلا لمصلين في رحاب الكلمة. أليست الغواية في قراءة مايكتبه الآخر هو هذا؟.
إما أن يكون نفيري عالياً أو لا...!!. علمّتني قراءتي لسليم بركات، ألا أكون نصفَ أنا... أو نصفي الآخر! وأن لاأرضى عن نفسي الكاتبة، ومهما قيل أو كتب عني، فلن يرضي ذاتي الباحثة عن الدهشة.. لاأقول بأنه الوحيد الذي أثرى فيّ هذه القناعة، ولكنه أثراني في مكان وزمان معينين وحرجين، واستمرت معي في كل مكان وزمان، حتى لو كنت في طور الدعة والسكون، أو في طور الجنون واللامكان.

لقمان ديركي

تعال إليَّ ياسليم بركات

يخطر على بالي سليم بركات دائماً، في كل الأوقات، على عكس التصور الغريب، أننا إذا ماأحببنا شخصاً، ثم وجدنا أنفسنا دونه نكرهه، هذه هي مشكلة سليم بركات مع العالم!!، انه شخص ـ كأي مبدع عظيم ـ لا يجني في النهاية سوى الكراهية.

لقد تعلمتُ من سليم بركات وتأثرت به، بل ـ لولاه ـ لما قررتُ أن أكتب، كان قديسي الشخصي، وكنتُ أخاف عليه من الآخرين، من حذلقاتهم وملاحظاتهم، وكنتُ أدافع عنه وأنير الدرب لقراءته وأشيع نصه كما لو أنه نصي، في يوم لم يكن لدي نص أواجه به الآخرين، أو أقترحه للآخرين، كان سليم.. أخي وأبي وحبيبي وصديقي.. ونصي الشخصي.

ومرت الأيام، متسارعة، ووجدت نصي الشخصي بعيداً عن سليم بركات فغرقتُ به.. ونسيتُ سليم بركات، نسيت وقوفه إلى جانبي، ومساندته اليومية لي، وغرقت في لقمان ديركي بنرجسية بالغة.

كان يوما شتائياً، وكنتُ في الخامسة عشر من عمري، عندما قرأ لي عبد الباسط شذرات من سيرة الطفولة، ومن يومها كنت القارىء الذي يبحث في مكتبات حلب عن كتب سليم بركات الأخرى، ومن ثم قرأتُ سيرة الصبا، ولكن الأمر لم يتوقف هنا، تابعتُ، قرأت قصائده، وسحرت بالجمهرات، إنه الساحر، ساحري، إنه الشاعر، شاعري، وبدأتُ حلمي، كتبتُ، ولكن لم أكن أعطي الآخرين نصوصي، كنت أعطيهم نصوص سليم بركات.

صرتُ معروفاً في السابعة عشر من عمري بسبب قصيدة.. وقصيدة أخرى.. في الجامعة، ولكني عرفت أكثر بعشقي لشاعر غريب الأطوار وغريب الطرق، وغريب النص، إنه سليم بركات، توأمي الذي فرض نفسه علي.

فمن المقابلة الأولى مع الشاعر علي الجندي، قال لي، في مقهى السياحي بحلب: "العمى.. ذكرتني بسليم بركات"، وكنت قد قلت في قصيدة حب مرة، بعد ذلك بسنوات: (أكرهك، لأنني مجرد شخص يذكر الآخرين بك)، هل كنت أكتب عن حبيبتي أم عن سليم بركات!؟..

يفتخر الشعراء ويعتزون بصوتهم الخاص وطريقتهم الخاصة، ويكرهون بداياتهم وكل الشعراء والكتاب الذين أثروا بهم، ولربما دخلت لفترات في هذا المستنقع، وتجاهلت معلمي الأول.. سليم بركات، بل وفي غمرة أوهام شهرتي لم أذكر سليم كثيراً، ولكنني.. ذكرته. اتصل بي نوري الجراح وطلب مني شهادة عن سليم، اتصل بي من قبرص إلى بار في دمشق.. مرمر، كنت منتشياً، قال: إذا لم ترسل لي شهادة عن سليم بركات فسأزعل، قلت (لن أكتب شيئاً عن هذا الرجل)، لقد تحدث عني بطريقة سيئة في باريس وأنا أحبه. لذلك لن أكتب عنه لأنني لاأريد أن أكتب ضده فأنا أحبه، قال نوري: إذا اكتب ما تشاء حتى لو ضده، قلت: لا.. لست سافلاً حتى أكتب ضد من أحب ولكنني لن أكتب، وضعني نوري في خانة صعبة عندما قال: (لن أنشر الملف عن سليم دون شهادتك.. وأقفل الخط)، وكتبتُ.. (سليم بركات.. معلمي الأول)..

ألتقي بأناس كثيرين، وهناك من هم أصدقاء قدامى لسليم، والله العظيم.. يسألونني عنه؟!..
حتى محمود درويش قال لي: (هل تتواصل مع سليم)؟!.. ما السر؟!.. لا سر.. على وجهي هناك ما يعرفه أصدقاء سليم حصراً.. وعلى وجهي يرون بسهولة.. حبي الكبير لهذا الشاعر الإستثنائي والخاص والعظيم، على وجهي يرون كل هذا، فلماذا يسألونني؟!..
بقي ديواني المكتوب عام 1988 - 1989 أسير بيتي، رغم أنني نشرت معظمه في المجلات والجرائد، بل ونشر كاملاً على دفعات في القدس العربي، ونشر سليم قسماً في الكرمل، وهو كتابي (شخوص الممالك الزائلة)، طلب سليم مني شيئاً لأنشره في الكرمل بجملة مقتضبة (أرسل لي من شعرك لنشره في الكرمل).
وأرسلتُ له قصيدة ولكنه لم ينشرها، ثم طلب مني أن أرسل له كتاباً كاملاً لينشره ضمن منشورات بيسان وقتها، فأرسلت له الكتاب، ولكن الدار توقفت، بينما نشر سليم بعضاً من الكتاب في الكرمل، ولكن.. كلمة واحدة.. أريد قولها، في هذا الكتاب كانت هناك آثار سليم بركات.. وأن ما اختاره للنشر كان بشكل متعمد وواعٍ من النصوص التي لم أكن متأثراً فيها به، في تلك اللحظة.. أحسست بحبه لي.. وبرسالة واضحة وعظيمة (يجب أن تكون لقمان ديركي.. وستكون)، ومن يومها.. نسيت سليم بركات!!!..
الآن.. بعد أن قررت أخيراً إصدار كتابي شبه الأول (شخوص الممالك الزائلة) ضمن أعمالي الشعرية، تذكرت سليم، قرأته بين سطور الكتاب، وقرأت تأثيراته بي، وتذكرته من جديد، وتذكرت كل من سألني عنه، وتخيلته في ستوكهولم، ربما ليس سعيداً، ربما ليس حزيناً، ربما هو هادىء، ربما هو غاضب، ولكنني تذكرته، وكان محمد عفيف الحسيني الشاعر الكردي السوري المقيم في السويد، والذي يحب سليم كثيراً على ما أعتقد، قد طلب مني أن أكتب شهادة عن سليم ضمن ملف في مجلة "حجلنامه"، وكنت قد صارحت محمد عفيف ببعض الأشياء سابقاً، منها.. أنهم يؤلهون سليم بركات إلى درجة أصبح فيها مكروهاً، والمؤلهون هم حفنة من الأكراد، الذين وجدوا في سليم ضالتهم وطوطمهم، بل وحولوه إلى تابوه، ربما حباً به وربما.. إلخ.
الآن أقول لأخي وصديقي محمد عفيف (سأرسل لك شهادة عن سليم بركات) بعد أن كنت قد أجبته (الكتابة عن سليم تحتاج إلى صفنة)، الآن أكتب، ولكن ارفعوا عنه الألوهة التي قتلتموه بها، ارفعوا حبكم وكراهيتكم عن سليم، وتعاملوا مع هذه الموهبة العظيمة كما هي، فهو ليس بحاجة لحبكم المريض، ولن يتأثر أيضاً بكراهيتكم المريضة.

(حين تحن إلى المكان طويلاً
لا تعد إليه
حين تحن إلي طويلاً
اقتلني
ماذا ينبغي علي كي أشرح المسألة
ماذا ينبغي على المكان الذي يمكن تعود إليه؟)

هذا المقطع أكتبه من ذاكرتي، وأنا متأكد أنني لم أخطىء بحرف فيه، فإذا أخطأت فعذري هو أنني أرفض الكتابة عن سليم بوجود مراجع أمامي.

أمين صالح

عن سليم بركات أحكي

لن يمسّكَ الشغف بالجميل سليم بركات، بلغته الآسرة وصوره الأخاذة، بكائناته وأشيائه التي تستمد وجودها من معطيات الواقع ومن ينابيع المخيلة، من تجليات الظاهر ومن غموض الخفي..
لن يمسّكَ الشغف بكل هذا ما لم تنفتح حتى آخرك، حتى الطرف القصي من مداك، حتى الحد الأخير من صبرك واحتمالك، على العوالم التي تخلقها لك، لك خصوصاً، مخيّلة سليم بركات وذاكرته وأحلامه وألعابه وتاريخه ووعيه ولاوعيه.. تخلقها برشاقة ساحر وغموض شاعر ودهشة طفل ودهاء حاوٍ ودقة جغرافي وغرابة حالم.

ماعليك إلا أن تدخل، من باب التطفل أو شرفة الفضول (هذا شأنك)، إلى بيت ليس كالبيت، إلى حقل ليس كالحقل، إلى بلاد ليست كالبلاد.. وسيأخذك المكان إلى ما هو أشدّ بهاءً من البهاء، إلى ألق يصعق حواسك، ويأخذك الذهولُ إلى الذهول، والبلبلة إلى البلبلة، حتى لن تعودَ تعرف إن أنت في جنة الحب دليلك من دلّ ديرام وديلانا إلى الزوبعة الأخيرة، أو كنت في معمعة الالتباس يحيط بك فقهاء الظلام مع قهقهات لها دويّ الغياب، أو كنت مع أولئك الذين يتقاذفون الفجر كالوسائد..

لكن، حتماً ستحس بتلك الغبطة التي تجعل الدمعة تترقرق وتفيض، غبطة من يشعر بالامتنان لشخص لايبخل بشيء مما أنعم الله عليه من موهبة، فيهب الآخرين شيئا من المتعة، شيئا من المعرفة، فيبكون فرحاً.

هكذا حال سليم بركات معنا، هكذا حالنا معه، كلما قرأنا له نصاً، طفرت منا الدمعة امتناناً.

وكل نفس شغوفة بالشعر تشفّ عن حب عميق، وحمدٍ بالغ، لهذا الذي لايكفّ عن إدهاشنا حد الثمالة منذ كتابه الأول.

فيض من الصور التي تترذرذ من نص بالغ العمق والخصوبة، مفرط في تحولاته، مدهش في عاديته مدهش في غرائبيته.. وماعليك إلا أن تلتقط كل هذا مشهداً مشهداً، قطرةً قطرةً، لتجسّ العذوبة مرّة، والتجربة مرّة، والمعرفة مرّة.

لنصه طراوة الخبز ورهافة العشب.. وباسل نصه كالماء.

كل ما عليك هو أن تقرأ مغمض العينين.. مثلما يفعل الحالم. عندئذ سترى ما لم تره، سيرمي لك مفرداته مثلما يرمي القدر مصائر الكائنات كالنرد. وأحيانا - بلغته العجيبة- ينصب لك شراك المعنى، فلايسعفك تأويل واحد، ولاتنجدك الاحتمالات. كل تأمل مفتوح على فضاء من الصور التي سوف تخلقها أنت بدورك إن اجتهدت وثابرت ولم يعترك الالتباس.

لاتأتي إليه مدججاً بسكاكين النقد والتقييم والمقارنة. لاتأتي إليه لتسلط عليه كشافات الفضح وأدوات التجريح ومباضع التشريح. لاتأتي إليه لتثبت جدارة أو إخفاق، لتبرهن أو تدحض أو تقارن أو تمجّد أو تسفّه أو تُعلي من شأن أو تُسقط من شأن. لن يفيدك كل هذا. وأي متعة ستجد إن أدرت ظهرك للجوهر وشغلت نفسك بالظاهر، بما هو شائع ومبتذل؟.

تعال مثلما يأتي الحالم إلى حلمه، بتجرّد من كل شيء.

كأنك لم تقرأ شيئاً من قبل، لم ترَ شيئاً من قبل. كأنك تمرق كالسهم إلى أرض بكر، لم تطأها قدماك. كأنك تتهجى اللغة من جديد مثل طفل تبهره الكلمة لا المعنى.
المعرفة؟ ستجدها كلما خطوت. المعنى؟ أيضاً ستجده إذا أفرطت في الإلحاح. المتعة؟ وهل من متعة تضاهي هذا الوابل من الصور والقصص والشعر والكائنات والأشياء، والطبيعة التي تتقمص وتتناسخ وتتحوّل وتخلط ما مضى بما سيأتي؟.
تعالَ، استمع إليه وهو يسرد فكاهاته وفواجعه، أنصت إلى ما يقوله عن تاريخ الكردي الباحث عن زمنه وهو ينثر - كالبذور- حكاياته وأساطيره، ناشداً العدل والحب في بقاع تمعن في رميه بصُرر النفي والغياب.
أرِّخ أهدابك، وأنصت إلى ما تبعثه مزاميره من شعر يأسر القلب ويغري المخيلة أن تجنح إلى العمل لتجترح ما يعجز عنه العقل الكسول.
تواضع قليلاً، ودعه يشملك بترف لغته وطيش خياله وبلاغة تعريفاته. لن تندمَ إن أصغيت قليلاً أو تركته ينادمك قليلا.
عندئذ ستعرف كم هي سخية وباهرة عوالمه التي يصوغها بحبر حائر بين منفى ومنفى، بدم يجفل في الوريد كلما مسّته شرارةُ كتابة تهيئ نفسها للخلق.
ستعرف أن وقتك الذي خصصته للقراءة، والتواصل مع نص غريب عليك، قد اكتنز بالرفاهة و بما لايقاس من غبطة ولذة وإشباع. وسيكون هذا الوقت أغنى وأثمن من كل الأوقات.
دعه يأخذك مع "دينوكا بريفا"، التي تسوق - عارية - قطيعاً من بنات آوى، إلى جهة خالية من الشظايا.
دعه يأخذك إلى "أرواد"، حيث يسدل أطرافه فوق نهار يخذله الوقت.
دعه يسرج لك الأحناش ويرخي عنان الأرض ثم يعدو مثل شعاع يخفق إذ تخفق أنثاه.
دعه يأخذك إلى فراغ فحل به يصطاد جمهرة من الأشكال، أو يصطاد شعباً ذاهلاً عن شكله، وحيث كل وليمة شرَك.
دعه يأخذك إلى "شمدين" الذي يميل على العشب، كمن يسمع تهليل الحجر الغارق في العشب ثم يهوي بمنجله على القوس الغامض.
دعه يفعل كل هذا و أكثر.. لن تندم، و لن تخسر شيئاً.
أمهله، أمهله.. كي يشعلك بلغة لا تخبو.
مع سليم بركات، نكتشف سحر اللغة وفتنة الصور وبهاء المخيلة وغفلة الكائن فيما هو يرتقي لاهياً سلالم المأساة.

إبراهيم اليوسف

سليم بركات: حامل جذوة الشعر، وشاغل الشعراء

ترددت الى وقتٍ طويلٍ، عن كتابة شهادتي، هذه، حول الشاعر والروائيّ الكرديّ سليم بركات. ذلك ليقيني أن أية شهادة، لايمكن لها أن تفي هذه القامة الإبداعية العالية، حقها، بل لابدّ من تناول - هذا الإسم الاستثنائيّ- عبر بحوث، ودراسات، مستفيضة، متأنية، تتناول منجزه، وهو المبدع متشعب الإبداع، شعراً، ونثراً، ورؤى!.

بدهيّ، أنّ الرّعيل الأوّل من المثقفين الكرد، وجد فراغاً، مؤسفاً، بل انقطاعاً معرفياً، مذهلاً، عن بدايات الثقافة الكردية، نتيجة انبهار أجيال عديدة، على مدى قرون، بالثقافة الإسلاميّة، التي ستسمّى لاحقاً بـ "العربية الإسلامية"، والتعامل بروح عدميّة، من قبل كثيرين منهم تجاه خصوصيتهم، ممّا أدّى إلى تشرنقها، نتيجة حالة الحِجْر عليها، ومحاولة امّحاء خطوط رئيسة، من ملامحها، وهو ما كان يدفع إلى القفز من قبل هؤلاء، للوقوف - إزاء حالة التغييب العارمة لثقافتهم - عند أسماء البدليسيّ، نثراً، بابا طاهر الهمذاني، شعراً-، ومن ثم الجزريّ والخاني، والتوقف عند اسم جكرخوين، كطفرة إبداعية، معاصرة، هذا إذا لم نضع في الاعتبار الأسماء الإبداعية اللامعة، الموازية، وذات الحضور الفاعل، في أجزاء كردستان الأخرى.!.

هذا الانقطاع، دفع بالرّعيل السابق علينا، ومن ثمّ برعيلنا من جيل الثمانينيات الشعري إلى محاولة البحث عن أسماء كبيرة، لها ثقلها الموازيّ للأسماء ذات الحضور، عربيّاً وسوريّاً، للاستظلال تحت أفيائها، وهو ما جعلنا نعوّل على الكتابات ذات النكهة المائزة لسليم بركات، الكثير، ونجد فيها ضالتنا، لاسيّما أنها كانت تفوح برائحة تمتّ إلينا بأواصر كثيرة، وتلامس أسئلة هائلة خبيئة بين جوانحنا، دون أن تستعصي على سوانا في مابعد، مادام يقيم جسور تواصله معها، حين تكون بين يدي قارىء، آخر، له ذائقته الخاصة، حتى وإن لم يسمع ببني جلدته، من قبل، لأنّه ماأكثر من صرّح من مبدعي العرب والعالم، بأنه عرف الكرد، وجبالهم، وحجلهم، وينابيعهم، وماعزهم، وكواكبهم، من خلال سليم، سفير ذويه إلى جهات الخريطة، وحوذيّ القصيدة ذات التضاريس الخاصة، لدرجة أننا أطلقنا على كتابه "سيرة الصِبَا" في مطلع شغفنا بالقراءة، ونحن نتداوله كرسائل عشق سريّة، بـ "إنجيل الشّمال" هذا الكتاب الذي سيتساوق، وما تلاه نثراً، مع نصّه الشعريّ المؤسّس، متوازياً معه في التأثير، ممارساً سطوته الهائلة على نتاجاتِ جيل كامل، من خلال اللغة الجديدة، التي ستتأسس على أنقاض لغة مستهلكة، سادت خلال العقود السابقة على سبعينيات القرن الماضي في القصيدة العربيّة، بشكل عام، والسوريّة منها، على نحو خاص، رغم ما يضخ فيها ضمن أطر محدودة من روح التجديد..!.

هكذا، تماماً، تعاملنا مع اسم سليم بركات، لاسيّما عندما دعتنا مواظباتنا اليوميّة على النهل من كتاباته، في لحظة ظمأ، منهكة، لتمييز خصوصيته، بل التوقف على العلامات الفارقة بينه،

والأسماء المشغولة بنوسانها بين حدّين أقصيين: الماغوط في شفافيته المفرطة المدهشة، وأدونيس في غموضه الجماليّ المباغت، ليكون نصّ سليم بركات ذا خصوصية حقيقية، آخذاً بربقة ملامحه الذاتيّة، من عمق تجربته الحياتية، والإبداعية، وأماد روحه، دون أن يغرق في تخوم سواه، واثقاً من مشروعه الشخصيّ، عبر مختلف الأشكال التي سيعبّر من خلالها.

إن مثل هذا الانبهار الهائل، من قبل كوكبة من أسماء جيلنا الجديد، باسم سليم بركات، دعتنا لأن نسكن إلى حين، في مناخاته، كي يتحرّر بعضنا، ويرسم صدى صوت أعماقه الخاصّ، ويظلّ آخرون منّا تحت سطوة هذه المناخات، وكأنّهم يتنفسون برئة هذا الشاعر، مقتفين خطاه، مكرّرين ببّغاويّة، حتّى معجمه، أو مكتشفات منجمه اللغوي، كما أقول، ناهيك عن طريقة رسمه للصّورة، وإشادته عمارة النصّ من قبله، وهو يعمل بإزميله الخاص في برونز اللّغة، وعاجها، بحذق ومهارة غير مسبوقين البتة.

ضمن مثل هذا الفهم لسليم بركات، فإنّ هذا الشّاعر الذي قام بقلب الرؤى الشعريّة لدى أكثر من جيل، تلاه، بل وواكبه، تمّ تناوله من خلال منظورين متضادّين، أحدهما إيجابيّ، وثانيهما سلبيّ، تراوحت بين قطبيهما نصوص الشاعر الواحد، أحياناً، ومن ثمّ مجمل نصوص هؤلاء، بطريقة مثلى، وهو ما دعا لأن يكون حضور اسم الشاعر سليم بركات إثراءً حقيقياً، لقصيدة الشاعر الكرديّ المكتوبة بالعربيّة، هذه القصيدة التي يعمد بعضهم على الشّطب عليها، مادامت لم تكتب باللّغة الأمّ، نتيجة عجز إبداعيّ لديهم، أو نتيجة فهم مغلوط من قبل مَنْ لايريد التقاط الخصوصيّة الكرديّة الطافحة في النصّ الأدبيّ الكرديّ المكتوب بغير اللغة الأم، وليد مرحلة ذات طبيعة معروفة من سياسات إلغاء الآخر، وإعدام ثقافته، والذي جاء - في الأصل خارج الحاجة الجمالية الفنية - تحدياً كبيراً لكل ذلك، بالرغم توسله لغة أخرى، وليكون عدم فهم كل هذا، ومحاولة التنكر له، وإمحائه، خيانة إبداعية، وقوميّة في آن واحد، أرجو أن أنتطع - بل وسواي - لتناوله قريباً، لتفنيد خطل يروّج له بعض قاصري النظر، هنا وهناك، في هذا المجال.

وحقيقة، إنّني كثيراً مأسأل نفسي، إزاء أيّة مراجعة ذاتية لمنجزي الكتابيّ - ومعذرةً عن المصطلح- على مدى ربع قرن، ماض: ترى ماالذي يبقى لكثيرين - وأنا من بينهم - فيما لو استرجع سليم بركات ماله في قصائدنا؟، وإن كنت سأغالي - قليلاً- في مثل تقويم، كهذا، منطلقاً من سطوة نصّ هذا الشاعر، وأبوّته الإبداعيّة، ربّما لجيل كامل، أو أجيال متتالية من اللاحقين لتجربته الإبداعية، حتى وإن راح بعضنا يتمظهر بغير ذلك، دون أن يتمكن من التخلّص- تماماً في أقل تقدير - من هذه العقدة، التي لم تكتف تأثيراتها علينا، بل تجاوزتنا إلى سوانا، من الشعراء غير الكرد الذين قرؤوه، وما أكثرهم...!.

من هنا، إنّ سليم بركات، في ما لو كان بحقّ، كما قلت عنه، قبل أكثر من عقد ونصف، علامة فارقة في القصيدة السوريّة، فهو، بالتالي، الشّجرة الأكثر اخضراراً، وعلوّاً، في حديقة الشّعر الكردي المكتوب بالعربيّة، بل والشّعر السوري، والعربيّ بعامة، مادامت تتنصّت إلى بوح داخلها، بعيداً عن الشّعار، إلى جانب أسماء قليلة إبداعية، هي الأكثر حضوراً في خريطة الشعرالكردي، ضمن هذا الحيّز الزّمكانيّ، وهو مايسجّل لهذه التّجربة، في الوقت نفسه، عالميتها، ممّا دعا واحداً مثلي كي أتجاوز، وعبر دافع الحبّ، حدود أيّ بروتوكول، لترشيحه مع صديقي الشاعر شيركو بيكس، في سياق تقديمي لحوار مع الأخير في مجلة العربي 1993، لجائزة "نوبل"، هكذا، وهو رغم سذاجة الطّرح، لينمّ عن تلك الفرادة التي يحتلّها هذا المبدع في وجدان المثقف الكرديّ، الذي وجد في هذا الإسم الإبداعيّ، مدعاةً للتباهي، إزاء حالة استلاب، يوميّة، تأكيداً على مدى إمكان

الحضور الإبداعيّ للكرديّ، فيما إذا أتيحت له ظروف الكتابة، هذه الظروف التي انتزعها سليم خلال مغامرته بالكثير ، ومن بين ذلك تذوّقه علقم المنفى، كي تكون قصيدته سليمة كروحه.
وأخيراً، أكرّر ما قلته في استهلالة هذه الشّهادة، حول عدم إمكان شهادة عابرة، كهذه، عن الإحاطة بتجربة إبداعية، فريدة، فذّة، متألقة، ذات أكثر من بعد، سواء على صعيد تقويمها، من داخلها، أو من خلال تأثيراتها المختلفة، للاحتفاء بها، إزاء المحاولات المستميتة التي نشهدها من قبل سدنة النّقد، والإعلام، العربيّين الرّسميين، بغرض تهميشه، وإقصائه - للأسف الشّديد - انطلاقاً من رؤى ضيقة، تجاه الكردي، شريك الجغرافيا، والتّاريخ، والإبداع، على حدّ سواء، وهو في عمقه اعتراف بيّن من قبل هؤلاء أنفسهم، بعلوّ قامة هذا المبدع الكرديّ.

بشير البكر

فرادة سليم بركات

شعرتُ للوهلة الأولى حين قرأتُ سليم بركات أنه كاتب فريد. كنتُ في سن يقبل التأثر السريع، لكني، رغم ذلك، أحسست بكتابة مختلفة حين وقفت أمام قصائده الأولى في ديوانيه: "هكذا أبعثر موسيسانا"، و"كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضاً". وقد وجدت من بين أبناء جيلي وتجربتي الشعرية في سوريا ولبنان، من يشاركني فرح ولذة هذا الاكتشاف. شدَّنا سليم وأقنعنا لأنه أبعدنا عما تعودنا عليه، وأخذنا نحو منطقة غير مألوفة في الكتابة والتعبير.

لم يمض وقت طويل حتى ترسخ على نطاق واسع صدى هذين العملين، واكتشف غيرنا من كتاب الأجيال الجديدة بأن هذين العملين مختلفين، عما كان يكتب وقتذاك في كل المنطقة، وأننا إزاء شاعر فريد. ولاأعتقد أني أكشف سراً حين أقول إن سليم بركات أحدث من خلال هذين العملين صدمة شكلية لم تأخذ حقها من الدرس، لكنها تجلت في التأثير الذي تركه على عدد من مجايليه، والأجيال الشعرية اللاحقة وحتى السابقة.

يمكن التقاط نبض تلك الصدمة الشكلية من خلال اللغة الجديدة، التي غسلت نفسها من حمولة الاستخدام المديد. وجدنا أنفسنا فجأة أمام لغة خاصة، طليقة، حررت نفسها من قداسة الماضي. تريد أن تقول ما يخصها بالكتابة فقط، من دون هوامش اضافية، حرة ومتفجرة في جميع الاتجاهات، لاتلقي بالاً لتداعياتها القديمة، لأنها تكلم العالم، وصادرة عن رؤيا جديدة وخاصة. وهي كما يقول فاليري "في كل قصيدة عظيمة، قصيدة ثانية هي اللغة".

كان ذلك يرمز في تلك اللحظة إلى انشقاق جريء عن السائد، وخروج صريح عن النص الشائع في الكتابة الرسمية العربية، المنضوية في السلطة والمعارضة. ولابد من ملاحظة أن صدمة سليم، لو لم تأت في هذا الوقت لما لقيت نفس التجاوب، لقد كان القارئ جاهزاً لالتقاط ذلك الحجر الذي قذفته اليد المجهولة.

لاأريد أن أضعه بهذا مكان أحد، لكن يكفي أنه أحْدث النقلة الكبيرة بين جيلين أساسيين في القصيدة العربية الحديثة. كما شكل علامة فارقة في تجربة جيل السبعينات الشعري في سوريا ولبنان، لأنه ذهب أكثر نحو تحديث الشكل، في سياق جيل يعود له الفضل في وضع القصيدة العربية المعاصرة في درب الحداثة.

من هنا لم يبد على سليم اطلاقاً، أنه ينافس أحداً، بل أكد سياقه الابداعي أنه كان لايتحدى إلا نفسه. كان مفرداً من السرب، لايتطور إلا من خلال النظر إلى نصه، لذا صار من أصحاب المنجز، أي أولئك الذين يشتغلون على النصوص بحرفية عالية ورؤية، واشراك أكثر من حاسة.

إن شرط الفرادة هنا، هو أن بركات خرج من التقليدية والتشابه، وخطى نحو انفصال، حيث صنع لنفسه أثراً مستقلاً يقبض على لحظته الخاصة، فلا يكون تقليداً أو صدىً لأحد، أو حتى صوتاً يكرر نفسه. لقد أصبح ارتباطه بالكتابة العربية ارتباط خلق وكشف ومغامرة واضافة، ووعي شامل لقوانينها، وليس اجترارها كما هو دارج لدى غالبية مجايليه، الذين كانوا سجناء واقع الثقافة

المغلقة، عدا أنهم لم يكونوا مشغولين بالتخطي، واعادة النظر بأشكال شعرية ورثوها، أو صارت مثل الأصنام مفروضة عليهم.
لايعيش هذه الاشكاليات إلا المبدع الحقيقي القلق المهجوس بالتغير، الذي يعرف أن تطور الشكل الشعري عمل شخصي، وهو شرط للحياة في العصر.
وتأخذ فرادة بركات معناها مما راكمه على صعيد المنجز الابداعي الخاص. منذ البداية كانت له لغته الخاصة وأجواؤه وصوره، لذا ليس مصادفة تحوله إلى مرجع لدى مجايليه، وحتى بالنسبة إلى من سبقه من الرواد. تمكن من خلال التأسيس الخاص وقدرته على ارتياد آفاق المغامرة كسر القاعدة النمطية، التي تقيد الابداع بتقسيمات الأجيال. وبرهن على أن الابداع الشعري لازماني في جوهره، والأجيال لاتلغي بعضها بعضاً، بل تكملها أو تتجاوزها.
ولعل أهم ما ميّز تجربة سليم هو الاخلاص للذات، وعدم التردد في طرح الأسئلة الشخصية. بدأب يشبه شغف وصبر علماء الآثار القدامى، مارس التنقيب المتأني في الذاكرة الكردية المتروكة، والممنوعة من مكان خاص تحت الشمس. سليم مسافر فذ لايتعب من الرحيل في أقاليم العالم الداخلي، وهذا ما تجلى أكثر في أعماله الروائية والنثرية. رحّالة قابض على لغة اشراق، حيث أصبحت الجملة التي يقوم عليها النص خارجة من دائرة البلاغة المألوفة، تقوم على شيفرات لغوية لاتقف عند حدود للتجريب.

إبراهيم عبد المجيد

الفتنة بين الشعر والسرد

التقيتُ سليم بركات مرة واحدة، وعلى عجل، زمان ، في بغداد، أظن عام 1987، أو 1988 لاأذكر بالضبط،، فى مهرجان المربد. لحظة تحدثنا فيها، قلنا كلمة أو كلمتين، وأسرع هو الذى بدا متعجلاً جداً، ولم يعرف حتى الآن، طبعاً، وقفت أتامله وهو يسرع وابتسم. بدا لى أنني لن أراه ثانية. بدا لي مثل ريشة ستحملها الريح. واندهشتُ من ذلك الكائن المتعجل كيف كتب فقهاء الظلام بكل هذا التاني والعمق والدقة. ولم يطل البحث عن اجابة. إنه الشعر. شعر سليم بركات الذي كنت أتابعه فى الكرمل، فيفتح لي أبواب الغموض والحيرة. والذى يبدو لي دائما خلافاً للشعراء أو لمعظمهم، لايحتفي بما يقلقنا مما حولنا فى هذا العالم الذى غلبتْ فيه السياسة والانكسارات الروحية على حياتنا. فهو كشاعر ابن الأسئلة الأولى. أسئلة الوجود والعدم. أسئلة الانسان فى دهشتة البكر خافياً خلف سطوره الشعرية ثقافة كبيرة، معلناً عن طفولية مدهشة ورغبة أسطورية فى فض سراديب الروح.

قرأتُ بعد ذلك لسليم بركات (الريش) روايتة الفذة، وأكثر مما حدث فى فقهاء الظلام، اهتزتْ روحي. من أين يأتي سليم بهذه القدرة للسيطرة على السرد الروائي وتفجير طاقته الشعرية فى المعمار وفى رسم الشخصيات وفى حركاتها، لافى لغة السرد؟. فتنتني هذه القدرة التى تفصل بين الشعر كسرد وبين شعر الرواية كعمارة أو بنيان. ذلك أني كثيراً ما أقرا للذين يكتبون الشعر والرواية معاً، فأجد الكاتب مستسلماً للشعر فى لغة السرد الروائي أو غير قادر على فصل لغة الشعر عن لغة الرواية. الأمر عند سليم يختلف، فهو يعرف أن لغة الشعر إذا تسللت للرواية تثقلها وتجعلها كلاماً جميلاً حقاً، لكن لايفضي إلى شيء.عند سليم، كما قلتُ، الأمر مختلف، فشعرية رواياتة تأتي من معمارها وحركاتها، أما كون اللغة محملة بالصور، والدلالات فلكونه يكتب عن عالم بكر. شخوصه وتلاله وجباله وأنهاره. فردوس مفقود. حتى عذابات الشخوص وخساراتها، تلتحم بالعلاقة مع الوجود فى تجلياته المكانية. وبالنسبة لي. على المستوى الشخصي. كانت (الريش) أحد أسباب خروجي من حالة آلام ألمَّت بي عام 1990 بعد ضرب العراق، نتيجة العمل الذي لم يكن له معنى: غزو الكويت؛ كنتُ وقتها أشعر أن أبواب الكتابة قد أغلقت، وأننا دخلنا فى خيبة جديدة، ستقضي على كل أحلامنا أو أوهامنا فى الحقيقة، ثم أخذتني الريش التي لاعلاقة لها بذلك كله، أخذتني على مخمل هادىء إلى سحر الكتابة، وأعطتني قوة وأملاً على الكتابة من جديد، فكتبتُ رواية "قناديل البحر"، التى هى أيضاً لاعلاقة لها بالريش من أية جهة، إلا امكانية العودة إلى سحر الابداع، وقلتُ هذا الكلام فى مقدمة الطبعة الأولى للرواية، وكانت هذه هى المرة الوحيدة التى كتبت فيها مقدمة لعمل لي. .. وهكذا قراءة سليم بركات يمكن أن تنقذنا دائماً، وقراءته أكثر من مرة، يمكن أن تعطينا القدرة على تجاوز ما هو عابر ومحيط فى عالمنا وما أكثره!، ونحن دائماً مع سليم فى فردوس الأسئلة الأولى، ومكان رواياته فى الابداع العربي قامة وقيمة، سيصمد دائماً للزمن صمود الفرح الجبلي فى وجه أحزان الأرض.

عقل العويط

عملة صعبة، هي تجربته

لن أكتب مديحاً في سليم بركات. هو لايحتاج إلى مدائح.
جلّ ما ينبغي فعله حيال كاتب كهذا الكاتب، أن ندعو المهتمين بالأدب، قراءً وكتّاباً وشعراء، إلى قراءة أعماله، لا كـ "واجب" إنما كتحية ذات مغزى.
ما أكتبه الآن، إن هو سوى شهادة ذات مغزى. لأنها شهادة صادقة، وفي رائعة النهار، وليس فيها سببٌ أو مكان للممالأة ولا للمجاملة ولا للإنشاء الكاذب.
سليم بركات شاعر وكاتب مستحق. وهذا أقوله من دون أن أكون في حاجة إلى "تغطية" نقدية، وتنظيرات متفلسفة، بهدف "إقناع" القارىء بالحجج الدراسية الدامغة والذرائع الموضوعية.
فالشاعر والكاتب، إذا كانت هذه حاله مع قارئه، وأياً يكن، ينبغي المناداة باسمه، على رؤوس التلال. فهو يكون أو لا يكون.
سليم بركات، تنطبق عليه هذه المعادلة غير القابلة، في رأيي الشخصي المتواضع، للالتباس. لأن أدبه ليس يقيم في النوافل، إنما في اللبّ والجوهر من الكتابة الأدبية.
في اللغة، لافي سخاء ترّهاتها.
في لغة، هو صاحبها.
شاعر وكاتب لغة، هو سليم بركات.
لأجل هذا السبب الجوهري، لاأتردد في أن ألاقيه، حيث تذهب به هذه اللغة. وهي غابة. بل لعلها أكثر من غابة: مجموع غابات لايضيرها البتة أن أشجارها كثيفة وملتفة ومتشابكة ومضيّعة ومدوِّخة. إنها مجموع غابات لاتنوء بأشجارها، ولابصفات هذه الأشجار، حتى ولو التبست الرؤية. بل حقها، وواجبها، آنذاك، أن تلتبس.
هي لغةٌ غاباتية، حيث التخييل قادرٌ على تشييد مملكته الكاملة. وعندما أقول التخييل، فأنا أعني مواصفات هذا التخييل ومكوّناته، التي يتعانق فيها الحسي والتجريدي، في أخوّة لامثيل لها.
عن هذه اللغة، أمّنا، أتكلم. وهي أمّنا، شرط أن نكون أبناءها المستحقين.
وأحب أن أقول علناً في هذه المناسبة، إن سليم بركات هو ابن مستحق لهذه اللغة.
بل أكثر: هو أب. وأعني بوضوح أنه صاحب لغة في اللغة.
وموغلٌ إلى حيث الكثافات المعقدة، بناءً ورؤى. حتى لأكاد أقول: إلى مثل هذه الكثافات، أو إلى نقائضها المقيمة على الضفاف الأخرى، يرنو الشاعر الكاتب.
وأنا أصف ما أصفه، وأشدد على ما أفعل، علماً أني لستُ من الذين يكتبون على لغة سليم بركات وطريقته. بل ربما أكتب من على تلك الضفاف الأخرى. هذا، في ذاته، سببٌ وجيه و"موضوعي" لأرى هذا الشاعر والروائي جيداً، ومن مسافة... و"بعين نقدية" إذا شئتم أن أنظر اليه بعين نقدية.
وإذ أراه، من حيث أنا، فإني أراه، في لغته وتخييلاته، كطرزان في غاباته وقدراته على الفوز بالمنبسطات من الأراضي، وبما هو أعلى منها، وبغير المقيّد بها. سيد، متمكن، واثق، قوي،

حاذق، ليّن، حكيم، عارف، راء، خبير، مختبر، لاعب، قافز، وباسطٌ أجنحته، ثم محلق حتى الفسيح الأعمى. وهلمّ.
لاأعرف كثيرين من كتاب هذا الزمن الحديث، تنطبق على لغتهم مواصفات كهذه.
ولستُ أدري إن كانت هذه المواصفات لاتزال محط إعجاب الشعراء والكتبة، أو هي في متناول كثيرين منهم. أياً يكن الأمر، فهذا يعزز من شأن سليم بركات وتجربته، ولايقلل منهما، لأنه يكشف المدى الذي يذهب إليه، داخل اللغة وتخييلاتها وهواجسها الجمة.
عملة صعبة، هي تجربته، في دواخل هذه اللغة، أشكالها ورؤاها، مبانيها ومعانيها. قد تعجب البعض، وقد لاتعجب البعض الآخر. إلا أن هذه العملة الصعبة، إذ تطرح على بساط النقاش مسألة التجربة الكتابية برمتها، فإنها لاتضيّع القارىء العارف، ولاتجعله يطيش. فسليم بركات هو في قلب المسألة الأدبية، لاعلى أطرافها. وهو، إذ يذهب بتجربته الى أقاصيها المركبَة والمعقدة، أي غير المبسطة، فإنه يشيّد للغته موضعاً خاصاً به، ليس للمنازعة.
ما أقوله عن لغته، أقوله عن عالمه، الشعري والروائي على حد سواء. وأقوله أيضاً عن الهجس الكردي لديه.
هذا لأجد في أقانيم تجربته الثلاثة: اللغة، والعالم، والهجس الكردي، عمارة أدبية وإنسانوية متكاملة، لايحضر أقنوم فيها خارج شقيقيه، أو بمعزل عنهما. وفي الثلاثة معاً، يشقّ سليم بركات لأدبه الطريق، حتى لكأنه يحيا في هذا الأدب، وفيه يجد وطنه الحقيقي.
أقول وطنه الحقيقي، ليس من عجب في ذلك، وهو المنفيّ في كل مكان.
أليس ملائماً، والحال هذه، أن تكون الأقانيم الثلاثة المشار اليها، هي الوطن الذي يخترعه سليم بركات، ويظل يخترعه، بمواهبه وغرائزه واختباراته، التي لاتزال مواظبة على ضرب المعاول في الصخور الصلدة، لاستنبات الأراضي الخضر للينابيع الخضراء؟!.

فواز قادري

فخاخ سليم بركات

تعرفتُ على شعر سليم بركات متأخراً نسبياً، ففي بداية الثمانينات من القرن الماضي، بدأت أوزان الشعر تضيق بي وأضيق بها، فكان لابد من اعادة النظر بالشعر الموزون كله، قراءته بكيفية مختلفة عن السابق، وهذا تطلب بحثاً جاداً في القصيدة المختلفة، وعن القصيدة المختلفة والشعراء المختلفين، فكانت المجموعات الخمس، وكان سليم بركات فيها، مؤشراً ودليلاً لاكتشاف القصيدة، اكتشاف القلق الخلاق في القصيدة: قلق اللغة التي تشحذ سكاكين الماء، لتدفع عن روحها قدر البوار الشاسع المحيق بها، قلق لغة مدرارة تهرق أعصاب قارئها بشراهة، لتحيط بحكمة أو لاحكمة كائنات عادية من لحم ودم، خارجة من الظل، لتدفع بعجلة أقدارها إلى جبل أو هاوية، دون أن تفكر في المآل الذي ستنتهي إليه، في مطحنة وجودها. لغة كافية لاستنطاق الجماد الذي يقرع أجراسه الحية في فراغ مسكون بالذي لايرى. لغة اشكالية، كان اكتشافها مفرحاً ومربكاً في آن: مفرحاً لأنك تتعرف على شغب حقيقي في بنائية القصيدة، شغب لايجعلك تركن أو تستكين إلى المألوف من الأنساق الشعرية، ومربكاً لأنك أمام حالة لاتطال بجنونها وانشغالاتها، وجلَ ما تأمل منها مقاربة محمولاتها المتعددة الامكانيات، لتكتشف بعد عناء أنك طاردت ظلها، ولبس أكثر من ذلك. هكذا عرفت شعر سليم بركات، لقد كان طارئاً ومفاجئاً ومتعباً ومغرياً أيضاً، إلى الحد الذي خشيت الاقتراب منه في كل وقت، قلت لنفسي وقتها يجب أن أحْذرَ من فخاخه المنصوبة، لأعرف أين، تلك الفخاخ التي تشير إلى طرائدها، فتأتي طائعة، محاولة اكتشاف المجهول الغامض، فلا تعرف كيف تعود دون أن تخسر شيئاً من روحها، أو كل روحها، فلا ترجع سالمة أبداً. كان خطر التأثر بسليم بركات في هذه المرحلة التي تم فيها الانتقال من شكل إلى آخر في الكتابة، من قصيدة التفعيلة إلى النثر، أكبر من الوقت الذي تكون قد حسمتَ فيه خياراتك الجمالية، وبدأتَ تؤسس ما يُسمى اصطلاحاً تجربتك الخاصة. رغم أني كنت قد تعرضت إلى شيء مشابه في الفترة نفسها تقريباً، مع منجز أدونيس لقصيدة النثر، وإلى بساطة الماغوط الذي كان أقرب إلى روحي، لكنهما معاً لم يشكلا الخطر الذي شكله سليم بركات. هناك أمور عديدة ساعدت في افتراقي عن المغري في شعر سليم بركات، منها: أن عالمي الشعري كان بسيطاً وأكثر تلقائية من عوالم سليم، التي تحتاج إلى جهد كبير ومركب وبحث شاق ومتعب، بينما سليم كان يذهب إلى العمق بحثاً وتنقيباً عن جوهر الأشياء وسبر مكنوناتها، كانت روحي تلقائية، تأخذ بحميمية أشياء الواقع اليومية المعاشة، ولاأقصد هنا اليومي العابر، لكن، أقصد الذي ينصهر بالتجربة، مما سيدفع بالكتابة إلى لغة منبثقة من ضروراتها، لغة ليست خاصة تماماً، لكنها كافية تحمل هواجسي الجمالية، وفي الوقت نفسه كافية لمحمولاتها، والتي هي بالمقابل ليست مستعارة من أحد. هذه هي الأواصر التي ربطتني بشعر سليم بركات، وإلى يومي هذا، أعود إلى شعره (ليس شعره فقط طبعاً) كلما ضاقت الروح بمفرداتها، أي أنني أستفيد من الأسئلة الجمالية التي طرحها سليم بركات، وهي كثيرة، ولاأحاول الاستفادة من إجاباته الخاصة والتي تعنيه، وحده فقط.

عارف حمزة

الكتابة عن سليم بركات

تأخرتُ في الكتابة عن سليم بركات. ورغم أنني كنت أملك أكثر من مشروع، وطريقة، للكتابة عن ذلك الكاتب الغريب، ومنذ أكثر من عشر سنوات، إلا أنني كنتُ أؤجل تلك الكتابة وأتخلى عنها لصالح فكرتي عنه، والعيش مع كتاباته وكائناته بصمت القارئ المتلهف والمصدوم بهذه الكتابة المتفردة.

سليم بركات يستحق الحديث عنه يومياً والكتابة عنه دائماً، سواء عن حياته أو أشعاره أو رواياته أو مقالاته وحواراته..

فكرتُ، في المرة الأولى، أن أجري تحقيقاً صحفياً عن قرية "موسيسانا"، التابعة لمدينة عامودا، التي ولد وعاش فيها، بالإضافة لمدينتي عامودا والقامشلي، طفولته وصباه. كنت أريد أن أذهب إلى هناك كي أشاهد غرائبية موسيسانا، هل أقول كما ماكوندو؟، وماالذي يجعل طفلاً، بريئاً صغيراً، يعيش تلك الطفولة المتوحشة والغريبة كما كتب عنها في سيرة الطفولة "الجندب الحديدي".

كنتُ أريد أن أذهب إلى قريته كي أتذوق طعم هوائها ومائها وأشاهد حجارتها وترابها ومقبرتها إن كانت توجد فيها مقبرة، وأتعرف على عادات أهلها في صمت الانتظار والغضب والرعي والأخذ بالثأر.. كي أشاهد نساءها ولباسهن وغوايتهن، أو عدم غوايتهن، والأغاني التي يسقين بها الزرع وطريق عودة الغريب وخجلهن وحيرتهن.

كي أشاهد المدرسة والمخفر والمفرزة الأمنية والمختار المتهالك تحت سنواته السبعين وأحاديثه وحكاياته التي ما عاد يسمعها أحد من أبناء القرية سواء المهاجرين أو الذين ينتظرون الهجرة.

كي أعد أشجارها على أصابع اليد الواحدة.

كي أرى ظله وهو ما يزال يبعثر موسيسانا.

كي أجلس على التلة المطلة عليها وأتذوق طعم رائحة كل شيء، ذكرته، على حدا، ثم أمزج تلك الروائح وأشمها دفعة واحدة وأختنق بفكرة القرية التي توجد على صفحات كتابٍ لسليم بركات أكثر من وجودها على خرائط الدولة أو على الأرض.

ومن هناك كان علي أن أذهب إلى عامودا والقامشلي داعساً على خطواته ومغامراته وشقاوته وفردانيته ومزاجه العكر والمرح والوحشي في السيرة الثانية "سيرة الصبا - هاته عالياً، هات النفير على آخره".

كنت أريد الذهاب إلى موسيسانا واللقاء مع والدته ووالده، لا أدري إن كانا مازالا على قيد الحياة، وأخوته وأن أعثر لديهم على صور له وهو ينظر، كجندب حديدي، إلى الكاميرا بهلع مَن ينظر إلى سبطانة مدفع.

كنت سآخذ شهادات سريعة لن أعتمد عليها طويلاً في التحقيق الصحفي المزعوم كي لاتخرب فكرتي عن تلك الطفولة، وعن تلك الحياة. ثم لن يكونوا صريحين ووحشيين وغريبين وشعراء

ورواة أكثر مما كتبه سليم بركات في تلك السيرتين اللتين تحتاجان لدراسات كثيرة وتحليلات نفسية أيضاً.. تلك السيرة التي تعتبر الوحيدة في منطقتنا، سواء الكردية أو العربية، التي تم كتابتها من دون طلاء أو توجس ولاتحسين ولاخوف من شخص أو شيء أو زمن أو مستقبل ما.

أحد الأصدقاء، في الحسكة، قال لي بأن لسليم بركات أخ في القامشلي لديه مكتبة وهو مدرس أو موظف، أو ما شابه ذلك، ولكن احترس، نبهني ، فهو سريع الانزعاج ويبدو عليه بأنه لايريد الحديث طويلا عن أخيه سليم.

أنا أعذر ذلك الأخ على ذلك المزاج السيء أو المعطوب. فأنا أيضاً كنت سأكره الحديث، وإجراء الحوارات، وأصرف عمري في التذكر والاشتياق والبوح عن شخص، بات مشهوراً ومحط أنظار الصحفيين المملين والمتدخلين في أتفه التفاصيل والتي قد تشكل في بعض الأحيان أموراً عائلية حميمة أو سرية، لن يراه مدة ثلاثين عاماً أو أكثر ربما. أن تصبح علاقتي مع ذلك الأخ مبنية على ما ينقله الوشاة أو الكتبة..

قبل شهر عرفت بأن بعثة تلفزيونية أوربية، ربما هولندية أو سويدية، قامت بزيارة منزل أهل سليم بركات في القرية وأجروا حوارات مع أهله وجيرانه... عندما عرفت ذلك ارتحت من فكرتي الصحفية تلك نهائياً. تصورتُ بأنني سافرت إلى موسيسانا والتقيت بالأهل والجيران، واستمتعت بحنينهم وبكائهم وفخرهم، وأخذت شهاداتهم ثم جلست في المنزل لأعد التحقيق فاكتشف بأن كلامهم لن يفيد في شيء جديد، فالسيرتان أهم من ذلك بكثير.

خبر البعثة الغربية أراحني وزرع في داخلي فكرة أنني أنجزت التحقيق ونشرته في الصحيفة التي أعمل بها.. وبعد نشر التحقيق بسنوات أجلس الآن لأكتب مجدداً عن سليم بركات.

"هل هو واجب علينا نحن الأكراد، أن نكتب عن سليم بركات وأن نتحدث عنه ونحفظ له وندافع عن كتاباته؟".

هذا ما طرحه أحد الشعراء الأكراد الجدد في جلسة مع الأصدقاء.

الجميع - الحضور، اتفق على أن سليم بركات كاتب كبير ومن المهم قراءة أعماله، رغم أنه من الصعب فهمها جميعاً بسبب نحتها اللغوي وبُعدها، بلغتها، عن الحياة اليومية وتفاصيلها وخروجها عن الزمن الذي تُكتب فيه، التي تدافع عن نفسها بفرادتها وفنيتها ومستواها الكتابي.

بالنسبة لي هذا السؤال لاوزن له. وما دفعني، مثلاً، لفكرة السفر إلى موسيسانا وإنجاز التحقيق هو كتاب السيرتان وليس سليم بركات بالدرجة الأولى.

الكتابة هي التي تكيل وزن الأشياء ووزن الفن وليس الكاتب - الشخص. وما كنتُ سأقوله وأكتبه وأحبه وأبغضه في كتابة سليم بركات هو كتابته وليس لأنه كردي، رغم أن هذه الصفة، التي تؤلمني في مكان ما من روحي في هذا المكان الباهت من العالم، تجعل مقدمات قراءته أكثر تسامحاً وحباً وتقبلاً، وربما أكثر شوقاً وبحثاً عن كتبه وأخباره وحتى صوره.

الحقيقة هي أن هنالك الكثير من القراء الأكراد، وحتى الكتاب والمثقفين، الذين ينظرون إلى سليم بركات على أنه هبة الله للأكراد، وبأنه كاتب مدوناتها، وصائد خيباتها، وحكواتيها، وبأنه الوحيد، من الكتاب الذين يكتبون بالعربية، الذي قدم الأكراد، بسيَرهم وحروبهم وخيباتهم وجنونهم وهجراتهم وبساطتهم وغموضهم وطيشهم وقوتهم وعزلتهم وهذياناتهم وكرمهم وانتظارهم لتسلية الغريب...، إلى قراء العربية ومن ثم إلى اللغات الأجنبية بعد ترجمة أعماله ونيله جوائز عالمية وكان آخرها جائزة إيباك.

عندما يتعرف علينا أحد المثقفين، خاصة من الأحزاب الكردية، بأننا نكتب الشعر أو الرواية فإنه يطرح سؤاله، الحزبي، الأبدي:

- هل تكتب بالكردية؟.
وإذا كان الجواب: لا. تظهر تلك المسحة من الحزن والأسف، ربما الخجل والمفاجأة، على كلينا.
ورغم ظهور موجة جديدة من المثقفين الأكراد، علينا أن نعترف بذلك، الذين يكتبون باللغة الكردية ويرون أن الكتابة بها هو "واجب قومي مقدس"، لدرجة أن نشر أية قصيدة باللغة الكردية أصبح إنجازاً من دون النظر إلى قيمتها الفنية والشعرية.
ورغم أن مثقفي الأحزاب الكردية، وهذا ما نستطيع سوقه على بقية الأحزاب العربية خاصة ومن ثم غير العربية بدرجة أقل، يحاولون، بشتى وسائل التمويل والمنح وإلقاء الضوء الساطع والتفخيم..، رفع قيمة كتّاب أحزابها وسوقهم، ويحاولون، بالوسائل ذاتها ولكن بطريقة عكسية، التقليل من شأن كتابات كتاب الأحزاب الأخرى، وربما محاربتها، إلا أن سليم بركات كان خارج هكذا تقييم وتحالفات ومعارك لأنه حاز الإجماع من الجميع بسبب قوة كتابته وفرادتها واعتراف الآخر، العربي الذي يكتب سليم بلغته، بسطوة الكتابة لدى سليم بركات.
فهو بالرغم من كتابته باللغة العربية ونشر جميع أعماله الشعرية والروائية بها، لا أدري إن كان تعلم اللغة الكردية إن كانت له محاولات للكتابة بها، إلا أنه لم يُحارب من قبل مثقفي الأحزاب الكردية ولا من الموجة الجديدة من الكتاب ولا حتى من القراء.
بدا سليم بركات، بمحبة قرائه له وامتنانهم الطويل لصنيعه تجاه الأكراد وتاريخهم المُحارب وأصلهم المحارب، خارج تلك الحسابات والحروب، السرية والعلنية، وكذلك خارج تلك المسحة من الحزن والأسف، وبدا عند بعضهم شيئاً مقدساً لا يجوز المساس به، أو مناقشته أو حتى الجهر بأن عملاً ما، كالمعجم مثلاً، لم يعجبني، لأن ذلك سيخلق عداوة وتجريحاً لانهاية، ولا مبرر، لها.
الفكرة الثانية التي كانت تدفعني للكتابة عن سليم بركات هي حبي الدائم والطويل لمجموعة شعرية له صدرت وأنا في الخامسة من عمري. الأشعار التي أحببتها له موجودة، بالنسبة لي كقارئ، في هذه المجموعة المسماة بـ "الجمهرات: في شؤون الدم المهرّج والأعمدة وهبوب الصلصال". هو الكتاب الوحيد، بعد السيرتان، الذي أعود إليه دائماً كلما أحببت قراءة ذلك الشعر الخالص.
صحيح أن قراء كتب سليم بركات من النادر أن يحفظوا جمله غيباً من قصائده الطويلة والغامضة، وصحيح أنهم يتذكرون رواياته بفكرتها أو موضوعها وأجوائها وليس بلغتها أو مونولوجاتها أو حواراتها. فيقول أحدهم تتحدث الرواية عن سقوط جمهورية مهاباد، ويستحسن في رواية أخرى استخدام الشخصية كنصف إنسان ونصف حصان، وآخر يعشق روايتي "أنقاض الأزل الثاني" و"كبد ميلاؤس" من ثلاثيته الروائية الفلكيون في ثلثاء الموت. وآخر يرى أجمل أعماله هي رواية "دلشاد، فراسخ الخلود المهجورة".. وآخر يغرق حتى الركبتين في هذيانات وكوابيس "موتى مبتدئون"... ولكنهم لايستطيعون قول ثلاث جمل غيباً من هذه الروايات، أو المجموعات الشعرية، يمكن تذكرها بسطوتها وقوتها، والسبب أن تلك الجمل هي عبارة عن قصائد وجمل شعرية مبثوثة في الرواية، وربما كان ذلك أحد الأسباب التي جعلت بركات يميل إلى كتابة الرواية أكثر من الشعر في العقد الأخير، وهذا ما يجعلني أطلق على رواياته، إن جاز التعبير، الروايات الشعرية...
ولكن الجمهرات كانت شيئاً آخر.
عندما كان يتحدث أحد ما عن غموض شعر سليم بركات وعدم فهمه لها كنت أقول له بعض المقاطع من الجمهرات غيباً فينظر إلي مصعوقاً وغير مصدق أن هذه البساطة موجودة في شعر سليم بركات، وأنه من الممكن حفظه غيباً وإلقاءه بهذه السلاسة والنعومة.

"آهِ، مَن يذكرُ كمْ كان الشمالْ
طيباً، كانت سهول تتوازى
وأباريق الظلال
تنحني للعابرين؟.
كانت الأرض التي تعرفـُنا تعرفنا
وثلوج السهل من عامٍ لعام
ترتدي مثل الزرازير مسافات الحنين
وتـُغطي الذاكرة". (ص126).
أو ذلك المقطع الذي يتحدث عن التشكيل الحيواني للغيوم في السماء:
"بقرات مضيئة، بقرات غامضة ذات جلود ناعمة تدخل الزقاق السماويَّ، واحدة تلو أخرى. رشيقة، يجلجل حجر الخِوار من خلفها في الفراغ المديد. ومن كوكب إلى كوكب، من نيزك إلى نيزك، من فراغ إلى فراغ تتحرك أذيالـُها كيدٍ تهشّ عن عسل الآلهة نـَحْلَ الأباطيل. (ص 122).
وكذلك المونولوج الذي يخاطب به الأرض:
"لم نطلب شيئاً أيتها الآنسة،
لم نطلب شيئاً سوى بضعة حروب صغيرة،
وحفنة من زنابق الوميض.
لم نطلب أيتها الآنسة إلا حدوداً لرناتِـنا،
وقـُبلاً في هدنات الحروب الصغيرة.
لم نطلب غير همسة مُسكرةٍ، غير أن
ترتفع يدكِ الآن بهذه الكأس الترابية
نخب انتحار جديد للصباحات". (ص 107).
بالفعل كان يذهل مستمعي لهذه المقاطع من القصيدة الطويلة اللذيذة وكأنه يسمعها لأول مرة، أو كأنه لم يشاهدها عندما قرأ تلك المجموعة الشعرية، أو أنه قرأها باستعجال مَن لايريد أن يبحث عن المتعة والشعر.
سليم بركات، بكتابته ولغته، يجعلك تقرأ نصه بهدوء وروية، وإن أي استعجال، أو عدم صفاء الذهن والاستعداد لقراءته، ينحر في طريق القراءة المستعجلة تلك الجماليات التي كنت أتمنى أن لا يراها أحد سواي، كي أحتفظ لوحدي بجماليات كتابي الحبيب على قلبي.
قوة اللغة والنحت اللغوي والقاموس الواسع جداً الذي يخوض فيه سليم بركات أثناء الكتابة يشترط جواً خاصاً، نفسياً وجسدياً، لدى القارئ كي يستطيع اللحاق بصنيع الكاتب، بهدوء وروية، وقطف ما نثره بركات في طريق القصيدة، أو الرواية، و هو يسير بها أو ينسلق بها أو يبحر بها. والكثير من هذه الجماليات يشبه الفطر المنزوي تحت أشجار كبيرة في غابة مظلمة يقود خطانا فيها حب القراءة والاكتشاف.
"اغفري ياصباحات، فقد رأينا النساء يدلفنَ من الليل إلى الليل، والنهارُ ملقىً بين خلاخيلهن على المنعطفِ. رأينا النساء هادئاتٍ يجمعن أرحامهنّ - كما يجمعن الكَمأ - في السلال..". (ص 58).
لاأعتقد أن هناك قارئ يحتـفـظ في ذاكرته بقصائد حب لسليم بركات.
الآن قد يتساءل من قرأ السطر السابق: وهل لسليم بركات قصائد حب؟.
نعم هناك قصائد حب. فعلى الرغم من انشغال سليم بركات بكتابة القصائد الكونية الطويلة والملحمية، وأكثرها يذهب، كما في الجمهرات وحتى في روايته الأخيرة موتى مبتدئون، إلى

إعادة تكوين العالم والخلق ومحاورة العناصر بحكمتها وشقائها وشقاء الإنسان بها وبحياته وضعفه وجهله وقلة حيلته، ويذهب إلى التاريخ بمواجعه وترهاته وسطوته ويحاوره وينازله ويستغيث به... إلا أن هنالك، داخل كل مقطع منها، جمل حب من الشعر الخالص، والحقيقة أن الوصف داخل روايات سليم بركات، وخاصة الأخيرة منها، يقوم على الشعر المرفوع على أعمدة الحب.

"ترَاني ارتميتُ عند بابها
أم ارتمى عند خطاي البيت؟

ترَاني الْتَفتْتُ نحو بيتها
أم أن أرض البيت
إلتفتت، والتفتت حجارُ ذاك البيت؟
(....)
هيهات ياغيابَها،
هيهات ياغيابي
أعرفُ أن بابَها يسكنُ حلمَ بابي". (ص 132)

"لا العنبُ البري، لاالسمسمُ
يعرفُ كيف انسلَّ قلبي إلى
عرانه، واقتادهُ البرعمُ.
وكيف دارتْ شفتي حوله
هاذية: بالله يابرعمُ
هل عبرتْ تلك التي مرّتْ على بالنا
هل عبرتْ وحدها،
أم كان في موكبها العالم؟". (ص 131)

نعم دراسات كثيرة ستكون حول كتابة سليم بركات وفي نواح كثيرة جداً. ولكن علي أن أعترف بأنني كنت أخاف، في بداية كتابتي للشعر، أن أقرأ أشعار وروايات سليم بركات، كي لا أقع في فخ سليم بركات، كما يقول النقاد، على قلتهم وقلة حيلتهم، عن كتابة أي شاعر كردي، وحتى عربي، آخر يكتب بذلك النفس الملحمي واللغوي الغريب.

وعلي أن أعترف بأنني أرى، ربما غروراً، بأن الكثير من كتابات سليم بركات، اللاحقة لمجموعة الجمهرات، تنطلق، أو يوجد لها منطلق، من مجموعة الجمهرات.. حتى الأقنعة التي استخدمها بركات في رواية موتى مبتدئون توجد في الجمهرات، وحتى الوصف الحقيقي لسليم بركات وكتابة سليم بركات ولغويته وقدره توجد كأربعة أسطر، جميلة وخلابة وفاتنة وحكيمة، في صفحة من صفحات كتاب الجمهرات:

"جوادٌ وحيدٌ،
وعربةٌ وحيدةٌ،
وكنتَ الثالثَ الوحيدَ
حينَ خرجتَ غارقاً في بلاغتك". (ص 59 - 60).

رؤوف مسعد

كيف لاتكتب نصاً رديئاً؟

.. حينما كنتُ أدرس الإخراج المسرحي في مدرسة المسرح العليا في وارسو.. كان أستاذ الإخراج يعطينا تكليفات أسبوعية بأن نذهب ونشاهد مسرحيات بعينها.. مسرحيات يحمل عليها النقاد ولاتجد إقبالاً من الجمهور. كان يطالبنا بان نكتب "تقريراً" عن عيوب المسرحية.
حينئذ. بعد قراءة التقارير كان يقول لنا "الآن تعرفون كيف تخرجون مسرحية رديئة.. حاولوا أن تعرفوا كيف لاتخرجون مسرحية رديئة بعد أن عرفتم ذلك".
وحينما حولت اتجاهي من المسرح إلى الرواية متواضعاً في طموحاتي بالرغم من علمي أن المسرح هو الأصل في كل الفنون وجامعتها الكبرى، أتذكر دائماً ماقاله لنا ذلك الأستاذ وأحاول تطبيقه على الرواية. الرواية التي أكتبها وتلك التي أقرؤوها.
ليس عن الرواية فقط بل عن النص بشكل عام.
في السنتين الأخيرتين تخليت عن الكتابة الصحافية. أي عن التعليق وإبداء الرأي. بالرغم من فقداني لمورد مالي حتى لو كان متواضعاً، إلا أني قررت أن لاشيء عندي أضيفه أو أقوله مفيداً في ذلك المجال بالغم منان نفسي الأمارة تناوشني كل صباح وأنا اقرأ الصحف على الانترنيت..
لكني أرفض أن أتراجع عن قراري.
لماذا؟ لأني أعتقد أنه بالرغم من أهمية الكتابة الصحافية بشكل عام، إلا إنني لم يعد عندي شيئاً هاماً أقوله. هذا ينطبق على النص الروائي. أنا كثير التردد أمام النص الجديد الذي أشرع في كتابته. لعله الغرور (!) أو لعله الرغبة في التفرد (؟) أو لعلها أشياء أخرى تناوشني ومنها الرغبة في الكمال.. كمال النص المستحيل.
أستطيع أن أفتي وأقدم النصيحة كيف لا تكتب نصا رديئاً. لكن من الصعوبة أن أقول بتأكيد "كيف تكتب نصاً جيداً؟" لأني حتى الآن غير متأكد من وجود قواعد ثابتة لكتابة نص جيد حتى لو كان نصي أنا!. لأن الكتابة النصية متعة ومسؤولية وعذاب وقلق ورغبة في البوح الداخلي وحذر من البوح.
لكن، فلأطلق بعض الكوابح وأحدد - قدر الإمكان - ما هي ملامح النص الرديء؟.
به إسهاب وتطويل (هل التطويل هنا هو أيضاً إسهاب؟!).
الثرثرة (وإدعاء التفلسف ومعرفة نوازع النفس البشرية).
الأحكام الأخلاقية (ها انا أطلق أحكاماً لكنها ليست أخلاقية وهذا أكثر تواضعاً ورحمة!).
انعدام الجدة (لافي التقنية ولافي الموضوع).
اختلاق الحدث النصي مع أن الواقع يطفح بالأحداث التي تصلح للكتابة عنها. ألا ينطبق هذا الكلام بشكل ما على ألف ليلة وليلة؟ بل ألا ينطبق أيضاً - بشكل ما - على كلاسيكيات الأدب في العالم مثل بعض شكسبير وبعض تولستوي وبعض ديستويوفسكي؟.

لكنه، بكل تأكيد لا ينطبق على تشيخوف! ولا على يوسف إدريس. ينطبق بالتأكيد على بعض نجيب محفوظ وبعض عبد الرحمن منيف وكثيرين آخرين من الأحياء والأموات. لماذا نفذ إدريس وتشيخوف من هذه المحرقة؟ لأنهما ببساطة عبقريان بشكل خاص والباقين أسطوات!.
لاعيب في أن يكون الكاتب "أسطى"، يجيد صناعته. يجب أن يكون أسطى شاطر أيضاً وهذا أكثر صعوبة. أن يحب شغله، وأن يوليه بالرعاية والتهذيب والحذف والتنعيم والإقلال من الإسهاب والمرادفات والتقعر والتفاصح.
أن يكون النص الرديء غير مفيد.
فبالإضافة لعدم ضرورته، يمتلك النص الرديء انعدام فائدته. لسنا هنا بصدد الحديث عن فوائد اجتماعية أواقتصادية أوسياسية.. الخ. لكن بصدد الفائدة التي يجنيها القارئ الذي تنتزعه من أمام التلفزيون ليقرأ نصاً. الفائدة التي يبحث عنها القارئ وأنا واحد من القراء هو أن "يمتعني" النص بشكل ما. أن يقدم لي متعة ماتزال غامضة وأنا أقلب عيني ونقودي القليلة بين الاختيارات المتعددة المطروحة أمامي. أسأل نفسي لعلها متعة التخيل وهي أكثر المتع استجلاباً للذة القراءة. بلى، فالقراءة لذة مثل لذة الأكل والجماع والشراب.. متعة مثل متعة المؤانسة والصحبة اللطيفة والطبيعة الرائقة والرائحة الطيبة!.المتع واللذائذ تختلف باختلاف العمر ومراحل الثقافة وعمق التجارب الشخصية للكاتب ومن ثم للقارئ. وليس هناك كتاب ما (عدا الكتب المقدسة) تستطيع أن تقدم لقرائها من كل الأجناس والأعمار "فوائد مختلفة"، لكننا نعلم ما هي الفوائد التي تقدمها الكتب المقدسة ويقبل عليها القراء - معظمهم - بثقة وإيمان بأنها مفيدة لهم في كل زمان وكل مكان. الكتب المقدسة تقدم حلولاً لمشكلات العالم. المشكلات يسببها الشيطان (أو ابليس) والحلول هي عدم السير في ركابه وإتباع الطقوس المعينة الخاصة بكل دين.. حينئذ سيشعر "القارئ"، بالسلام، وتحل عليه السكينة ويضمن الدنيا والآخرة أو على الأقل.. الآخرة!.
لكن الفن بأنواعه من نصوص ورسوم وموسيقى، يجب أن لا يقدم السكينة ولاالسلام الداخلي بل القلق والأسئلة والحيرة.
هذه هي الفائدة التي أشير إليها بالنسبة للنص، أن يقلقني، أن يجعلني أفكر وأتسائل. أن يعذبني ويحيرني!. لكن النصوص التي لاطعم لها، ولا تطرح القلق والأسئلة هي نصوص ليست ضرورية، ولا لازمة لها بل تحصيل حاصل.
أنا لاأستطيع أن اقرأ تولستوي أو ديستوفيسكي أو شكسبير الآن.. لأني أحس بالملل منهم، لكني أستطيع أن أستمتع بتشيكوف مائة مرة لمائة قراءة مثل إدريس. لاأستطيع أن أعيد قراءة ألف ليلة، لكني أستمتع سماع فيروز والسنباطي عدة مرات لعدة سنوات مقبلة، إذا ماقيض العمر ذلك لي. لأني في كل مرة أقرأ أو أسمع، أكتشف شيئاً جديداً وممتعاً ولذيذاً ومقلقاً.
.. إذن، وبدون إصدار إحكام قاطعة، نستطيع أن نقول ببعض الثقة إنه من الممكن تحاشي كتابة النص الرديء (بأداة التعريف)، لكني بثقة مؤكدة أيضاً أحجم عن الإدلاء بنصائح حول كتابة النص الجيد (بأداة التعريف)، فبيني وبين نفسي وخلال سنوات طويلة من الكتابة والتجريب والبحث عن الكمال، وصلت إلى بعض القناعات حول النصين. الرديء والحسن... أما الحسن فسأحتفظ لنفسي بما توصلت إليه فهو نافع لي فقط ومن المؤكد لايصلح للآخرين!.
النص الرديء من الضروري كشفه وعدم التهيب أمام اسم كاتبه الذي يتحول بفعل الزمن من شخص إلى مؤسسة. نحن ضد المؤسسات!.

كُتب خصيصاً لـ حجلنامه، بمناسبة الاحتفال بـ سليم بركات.

ياسين حسين

تحت "أنقاض الأزل الثاني"

منذ الصغر، وانا أحب أن أتربع على عرش السفر، لأني أحببت مفردتي السفر والسِفر منذ الأزل، ومنذ باكورتي، تركتُ "بويتخ" إلى موسيسانا، إلى موزان، إلى عامودا، معاقل طفولتي التي بعثرها سليم بركات بطغيان من قلمه، لاأدري إن كان قد ترك لنا منها شيئاً، سوى الحيرة، التي هي من ملكاته الخاصة، قرأت "سيرة الصبا"، وكأنها سيرتي، احتفظت بالسيرة في داخلي، وخرجتُ.

تذكرتُ طفولتي، وكأن بها سيرتي وحدي، استيقظتُ من داخلي وخارجي على أصوات أصدقاء يدعون بأن الكتاب هو جزء من طفولتهم، فكدتُ أضيع.

في تلك الأمصار، التي أنا بعيد عنها الآن مثله، شممتُ رائحة التراب وتذوقت اليقطين، وتربعتُ على "تل موزان"، أشاهد "موسيسانا" و"جياي أومريا" من بعيد، فلم أحاول أن أصف تلك المكيدة الواقفة أمامي، ورجعت بخفي حنين إلى "الجندب الحديدي".

كنت أقول لنفسي بإني سأكتب عن كل مدينة أراها، وعن كل شعب أخالطه، ولكني، حتى الان، لم أكتب شيئاً البتة، حتى عن عامودا.

وعامودا، التي لها نكهتها الخاصة في الكتابة، وخاصة لياليها الساكنة والمكتنزة برائحة الجنيات، والمسبقة الصنع من قبل الخفاء، حيث لاأجيد فقه كينونتها، ولم ولن أحاول.

ولكنني أستعين بالوصف في "فقهاء الظلام" كلما أشتاق الى شتاءاتها، حتى أن المكان له خدعته وله رائحته المنبعثة من الكتاب، فهو ظل "الخيال لازال في الهاوية"، يلاحقني أينما ذهبت، ويهرب مني متى شاء.

وضمن مشروعي السفري الفقير، والفقر بالآن نفسه. كنتُ في بيروت، وشاءتِ الأقدارُ أن أعودَ وفي حقيبتي "أنقاض الأزل الثاني"، وَعَدتُ نفسي ألا أقرأ منها حرفاً واحَداً (إلا العنوان، الذي غنى لي بسحر مفرداته) إلا وأنا ساكن في مكان ما، ولكنه قطع علي سكوني، وبدأت أترنح من ثقله، فكدتُ أقول لنفسي، من أخذه إلى أورميا، وهو البعيد في مكان لايخطر ببال، إلا باله؟، ومن أخذه إلى مهاباد مرة أخرى بعد تلك الأولمبياد المحيرة؟. لاتحصى المرات التي تركتُ الكتاب منزعجاً منه، ولاتحصى المرات التي قرأته، كنت أخاف من ذلك القيافـ الذي قد يكون يلاحقني أينما كنتُ، حتى أنني حتى الآن، لازلت أهرب منه، ولاأدري هل سيلحق بي؟، أم أني سأضيعه؟، فهو بعد استراحة يظهر لي بطريقة أخرى، كالجن، يلعب بأصابعي، ويشرب من خمرتي، ويتركني كمسكون ينتظر أغنية من "زينو ميفان"، ولكنه يتحسس نهراً يشق صدره، فلايدري من أية جهة ستفلت من يده الأمور، وإلى الآن أترك القيادة مرغماً لذلك العازف، ليختار مايريد. طالما أن همه المتاهة....!.

وبعد لأيٍّ في السفر، وصلتُ إلى تلك البقاع، بقاع الأزل الثاني كما أدعي...!، واذا بالشخوص تتراءى، كانوا خمسة، خمسة فقط ، وبأرواحهم كما صورتُ، يلقنونني درساً من عامودا إلى مهاباد.

كنتُ في غمار تلك المتاهة، وكأنه حلم ثقيل، ماكنت أستطيع تحمل ذلك الثقل في جسدي، ولكنه كان مرناً، يترك لي مجالاً أنقاد وراء ذلك الهم، وأتلذذ بالخوض في تلك العوالم - عوالمنا، التي بُنيتْ بهندسة تتفق مع الحواس جميعها، وتترك الرؤية في حيرة من أمرها.

تركتُ قراءة الكتاب، خائفاً من الآتي، تركته وشأنه... خائفاً...

فتح الله حسيني

وكردستان أيضاً تحتفي بروادها
(حالما تنتهي الدنيا أمام نص بركاتي)

سليم بركات، هكذا دون ألقاب، اسم تربع - وبجدارة شاعر وروائي من الطراز السوبر - على عرش الشعر العربي، كردياً بلا منافس أو وازع ضمير من رئيس عربي له خلوده وجلوده الملونة وأتباعه ومناصريه ومؤيدي شطحاته القرارية، اسمٌ لفظته الحروب والضرائب والخرائب والطرائق والمشانق الجزراوية، بحصاده وتبغه وقشعريرة الجهد في متاهات الجده، أيام الحنين إلى أعود المشانق العقلانية بلا حدود، فكان بافي غزو ريشاً كوردياً، تكورسه الرّيح الغريبة، والغربية، ويظل - هو- "المكان الذي يندرج في أفق الحيلة، ليقدم المصائر الأكثر إشكالاً، والأكثر تطرفاً - أي المكان- في إلقاء السؤال".

إزاء أوطان متشردة، مشردة بلا دراية من أبطالها وأوهامها في الوقت عينه، أوطان متباهية بحكامها وملاعينها وملايينها الموزعين على الخراب، أو إزاء أجزاء غير رتيبة في حضرة وطن أكثر تشرداً في فناء السؤال أيضاً، وأبناء يمتحنون منافيهم من أجل قيافة الحضن الأكبر، تندثر مراث كانت تتوج على مرمى البشر والشجر، أبان نزوح الكرد قسراً إلى الهواء الفسيح، الشحيح، الطلق المطلق، بعيداً عن الكيمياء والفيزياء وطرائد الله من ممالك لم تعد للكرد منها شيئاً، هرباً من الهواء الفاسد، المميت، خردلَ وسيانيدَ وأسلحة شرّعها الله والعباد والبلاد الضالة للكرد، حتى خُتمت الآية بمهاباد سليم بركات، ليتقدم الكرد نحو الحقيقة.

"كردستان تستضيف سليم بركات"، خبر تناقله الصحفيون الكبار والكتاب المشهورون، وأشباه الكتاب وأرباع الشعراء، الذين لديهم فيلات وليس لديهم إيميلات، هنا في كردستان بمحافظاتها المحررة الثلاث، وبمدنها المتباعدة جغرافياً على أكثر تقدير لكردي يرثي الميلاد من أجل ميلاد، في المقاهي والحانات الرخيصة والفخمة، وفي قصور الشراب أيضاً، ذلك المانشيت ردده - لاطواعية - الصحفيون على اختلاف صحفهم وإذاعاتهم الأرضية والفضائية وسائر قنواتهم الإعلامية، الصحفيون الحالمون بمادة حية، مقربة، مستبشرة، مجنونة، وصورة مباشرة عن هذا المبدع الكردي الذي قلد الزمن كرديته، ليمتحن الذات الأخرى، القابعة على صدور من نحبهم وبسلام، وبسلام مجون على أوراق ما فتئت ترسم قدر الكردي، حيث لم تبدأ كردية سليم بركات عندما دافع جورج بوش عن حقوق الكرد.

ليس امتحاناً لكردستان الجميلة، المكهربة، أن يزورها رائدها الأبهى ابداعياً، ويتبرك بحنينه، بحبره، بكلماته الشفاهية على صالاتها، ومنتدياتها، وملتقياتها، وشعرائها، وكتابها، وإعلامييها، وليس من مصير إلا ويبعثه بركات من خلال نصّه عن الوأد الكردي في شمال الله، بطينه وصلصاله، وغباره، وحمأته، وامتحانات الله لا تنتهي رغم الفصول الطويلة، الطويلة جداً من البحث عن مكمن الحزن فينا، عن مكمن الموت القسري فينا، نحن أبناء كردستان - متابعي

كتاباته، وكتبه، وقصائده، ترجماته إلى اللغات التي لانفقه منها شيئاً، رونقه وألقه من المهب الكردي إلى المهب العربي هذه المرة المريرة، من فضاءات موسيسانا إلى دمشق إلى بيروت إلى حوشه في نيقوسيا إلى طاولته هناك في ستكهولم .

"كردستان تمنح سليم بركات جائزة بيره مرد". خبر تناقلته وسائل الإعلام، صوتاً - هكذا - بلا حضور لقامة شاعر كردي بامتياز، تمنت كردستان - الوطن، الأرض، السماء، القصور، والمخابئ أيام البيشمركه، أيام الكردايتي الصعبة، تقبيله، بلامناسبة، وبمناسبات عديدة لم يفهمها المقربون من ثلة القرار النهائي، وهو صاحب "عبور البشروش"، يظل الأبهى في العصي على الفهم بلا عصيان منه، ليظل عصياً على الفهم الابتدائي من جوانب الكرد أنفسهم، بعد أن يتساءلون سراً وعلانية: أما زال سليم بركات كردياً؟.

وقعُ خبر حصد سليم بركات لجائزة بيره مرد، كان ساراً للكرد، واللاكرد أيضاً، وشاع الخبر الصحفي كالنار في الهشيم، هشيم مَنْ نعرفهم ولا نعرفهم من الكرد أيضاً، لم تُزمر السيارات، وجاهة، ولا فاضّت الشوارع بالبشر، كانبراء كردي لرئاسة الجمهورية في وطن مختلف ومخالف لقوانين الله الحبلى بالمصائر المجهولة، ولم تعلق الساحات مشاويرها، ولم تنبر الجوامع والكنائس والتكايا بطقوسها، حتى الساحات المفضية إلى الموت الفردي أو الجماعي، لايهم، على الخبر، بقدر ما تنفسّت كردستان الصعداء، الصعداء الحبلى بمطر - لا كنيقوسيا - يحبه سلم بركات، وكردستان بعد المعاناة أيضاً تتنفس رويدا رويداً، وهي ترسل لشاعرها الجميل جائزة لشاعرها المختلف جيلاً أو أجيالاً، لغة وعبثاً، طالما احتفوا به في لاغيابه، ولاحضوره المكثف للأسئلة، بعد أن احتفت به عواصم لم تكُ كردية، ل في براعتها ولارائحتها الفانحة والفواحة من الجائزة والجوائز، جائزة من كردستان إلى كردستاني يدون خسائر وأشجان وأطيان وأطياف وطنه اللامنتهي رغم ما تعقبه - سيرة وحمأة - من موت ووأد ومخابرات وآيات الأنفال والجيوش والجحوش في هدونه وصخبه.

الصحف والبشر الحالمين يحتفون بسليم بركات يومياً، في مدن ومحافل كردستان المفهومة، المشحونة بسلسبيل كاتب كبير، عربياً، قرأوا له وترجموا له، ليس في محطات المترو، بل بصعوبة بالغة، بالغة جداً، بعد أن رتبوا أوراقهم وأقلامهم وطاولاتهم، واستشاروا الكرد السوريين، وتفننوا في تجميل ما حولهم من أثاث ليترجموا الروح إلى الروح، كمن يقول: الكردية كم تتحسر على حبر سليم بركات، صخب وضجيج هذه الطاولات، وهي ترسم لسليم بركات صوراً كثيرة، لاتسعفها ربطات عنق جميلة وملونة، ولا روابط من ألبوم الصور وبأشكال مختلفة.

سليم بركات، المحتفى به دوماً، كردياً، في الأروقة الرسمية واللارسمية، رأيتُ صورته تعتلي شاشة كوردستان Tv قبل الآن بأكثر من عقد طويل، كولوجنا إلى كردستان الحلم، عندما القناة حاورت صديقه، محمد عفيف الحسيني، في العاصمة هولير الذي أكد "أن نصوص سليم بركات تقرأ كنصوص القرآن الكريم"، ثم بعد عقد عاودتُ أنا المشهد من جديد، في فضائية الحرية، ولأتحدثَ عن تجربة هذا الشاعر والروائي الإشكالي، السجالي نقداً، على حلقيتن، إحداها في كركوك الإشكالية أيضاً، والأخرى في السليمانية، وكنت أتحدث عن الروائي الاشكالي الأكثر تقرباً من الحقيقة وهو البعيد عن مكمن الخطأ في ظلنا، كأنني أسردُ شيئاً من تفاصيل روحي، وصباي، وطفولتي، وامتحاني أنا أيضاً لمدن، وجمهرات، وكراكي عبثتُ بأقدارها قبل أقدارنا، في المجهول لاالمعلوم، وليعتب مدير عام الفضائية من بغداد: "لماذا لم يضعوا صورة لسليم بركات على الشاشة".

نحن - الكرد - دوماً في إمتحان صعب، امتحان يأخذنا إلى التيه ولايردنا إلى ما تركناه خلفنا من براثن وعبث، والأكثر صعوبة - في المعضلة - نظل نترنح من عالمه، عالم سليم بركات الذي ليس له وطن يبذخ به وعليه، نُسأل كثيراً عن هذا الشاعر والروائي الكردي، المدون لحزننا الاستثنائي، نحن أبناء الجن والخيانات المتكررة، عنوة عنّا، ونُسأل عن إبداعاته، وبلاغته العربية وهو الكردي، وعن امتحانه لزمن ليس لنا فيه شيء، سوى وجودنا على عتبات أرضه، الملونة بدمنا، ويتمعن غيرنا في لهجتنا التي لاتصيبها الملل أوان حديثنا عنه، عن عالمه، ترحاله القسري ربما، اللاطوعي بشكل مؤكد، معالمه، تفاصيل حياته الصغرى والكبرى، أشجاره التي زرعها على آتون جزيرة قبرص ، كأنه - أمتحاناً - كان من جيلنا الفاشل.

سألني مرةً، في جلسة سياسية، مرتبة، كردستانية، سكرتير حزب كومله الكردستاني في ايران السيد عبدالله مهتدي، عن سليم بركات، عن صداه، صيته الذي لا نتهي، لم أتردد في الإطالة في الجواب، والاسترسال الطوع ، بعد أن كنتُ قد زرته لشأن سياسي، ووجدتُ نفسي كاتباً لايهتم بالسياسة حيال سؤاله، استرسلتُ واسترسلتُ حتى كادت أن تتحول الجلسة إلى عرض لسيرة بركات لامن أجل لقاء ودي سياسي.

"كردستان ستكرر دعواتها الى سليم بركات حتى يزورها" مانشيت مدو هنا - في كردستان الألم والشجن - مراراً وتكراراً على مسامعنا نحن الكرد السوريين القليلين الفرادى هكذا، المتعاملين مع الكلمة وربَ الكلمة، وهم يرتبون – دوماً - لهذه الدعوة، ولكنَ بركات، لا ينثر عليها - على الأرض الحالمة - بركاته، ربما هو الأوحد الدائر لظهره لوطن حلم به وهو الآخر حلم به، ولكنهما لم يلتقيا، وكانا إلى الأمس القريب من المحظورات هنا في وطن محبك، إلا في جلسات الأنس والسهر الطولية في بغداد بين شعراء الثمانينيات أبان الحقبة الصدامية المخلوعة.

كم بعثرنا هذا الشاعر، بموسيساناه، ومع موسيساناه أيضاً، لنطارد خطوات دينوكا بريفا على تخوم الخرنوب، ونمتحن الثرى في حضرة الظهيرة الحارقة المحرقة، بينما يأكلنا طوى الحنين إلى الشمال، شمال هو قائده، منذ "هاته عالياً، هاتِ النفير على آخره" إلى "طيش الياقوت"، لنقرأ بينهما سواد حلبجة "استعرت الاسم لاغير في وقت ذبح فيه أكراد بالجملة كيمياوياً، كانت حدثاً، أنها وقائع عذابات مجنحة"، حقد الكون على ابتهالاتنا وحبنّا للأرض ولنسقط مع الزانة، لتتكسَر فينا أشياء كثيرة، حزينة، مثيرة لشغفنا وشفقنا إلا صورة الوطن، ولنتلهف - بعدئذٍ - لإنقضاء المأساة، ونشغل أنفسنا المتكسّرة بقنوات الرتابة مجدداً، لنكون لائقين بالمكان كما كان دوماً حُراس سليم بركات، أبطاله، شخوصه، كمائنه، أفخاخه، قوانينه أوقرابينه المتداولة بين شعراء منتحرين أو غير منتحرين، أو شعراء مازالوا حالمين بالتتويج.

هو "الغريب عندما يقسم بالأسلاف، وبعرباتهم، وبالليل، بالسياجات، والنوافذ، باليقطين، بالصخر، بالرماد، بالندم، بالعفيف المسحور، بالعتلة، بالميزان، بالصارية، بالصخب، بالحبر، بالصدوع، بالكمين المرئي، بالشفرة، بالرعاع، بالنذور المرجان، بالهبة، بالنصل، بالنفير، بالقسم إلى مالانهاية، أنه سيدخل العراك"، سليم بركات الممدد في العراء ومعه صلصاله والجلود والبغل الأعمى وبنات آوى والنفير والنهب، هو ذاته الكوردي المتأمل في مهاباد وحلبجة وقامشلي وآمد وجزيرة بوطان ومدن ومقابر أخرى أليفة وغير أليفة، تمسك بها أكثر من تمسكه بأشرعة ربّان السفن على شواطىء الملاذ والرفاهية.

و"كل كوردي موعود في قسمة من حياته بجهة تائهة".

أمجد ناصر

يوتوبيا سليم بركات الضالة

بصدور روايته موتى مبتدئون (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ 2006)، يكون في حوزة سليم بركات ثلاث عشرة رواية، مقابل اثنتي عشرة مجموعة شعرية، واذا أخذنا في الاعتبار ان أعماله الأربعة الأولى كانت في الشعر، ترجح عنده، والحال، كفة الرواية على كفة الشعر.

ولكن هذه ليست قسمة صحيحة.

ولاهذا التصنيف الاجناسي الخارجي يرسم حدوداً قاطعة بين الشعر والسرد.

إذ أن كلمة (شعر) لاتعني غياب (النثر) أو (السرد) اللذين هما (عمود) الكتابة الروائية، كما أن كلمة (رواية) لاتعني غياب الصور والمجاز والكثافة اللغوية، وهذه، تقليدياً، من عدة الشعر.

تصنيفات كهذه لاتشفي غليلاً في إقامة الفوارق بين (سرد) سليم بركات وشعره، فمن شأن هذه الكتابة، ككل كتابة، (وتحديداً كتابة سليم بركات) أن تخترق القواعد الاجناسية المتعارف عليها صانعة مجالاً تعبيرياً لاتلم به محددات أكاديمية جاهزة.

منذ البداية كان واضحاً أن لسليم بركات عالماً خاصاً.

دليل ذلك موضوعاته، لغته، تدفقه، المجرى العريض الذي تشقه الكتابة.

ومنذ أن أصدر كتابه (السيري) الأول الجندب الحديدي كان واضحاً، أيضاً، ميله إلى سرد مكثف لايخفي شغفه بالحكاية ولكنه لايعول عليها تماماً، فالحكاية، هنا، مضفورة باللغة المنحوتة الهادرة والمجازات المتصادمة التي تصدر عن مخيلة جامحة.

تساءلنا عندما أصدر سليم بركات (سيرة) طفولته في الشمال السوري عن السبب الذي يدفع شاباً في مطلع الثلاثينات من عمره إلى كتابة سيرة، وهو الجنس الأدبي الذي يكون، عادة، نهاية مطاف الكتابة وليس مستهلها، ولم نكن نعرف أن من هذا الكتاب (وربما من كتاب أبكر بعنوان كنيسة المحارب لم يدرجه سليم بين أعماله) سيطلع الروائي الكامن فيه، وستتناسل منه سلسلة متشعبة من الروايات.

لم يكن عالم السيرة (الجندب الحديدي) مختلفاً عن عالم أعماله الشعرية الصادرة حتى ذلك الوقت، إذ أن الاثنين يؤلفان أسطورتهما من نفس البقعة الجغرافية التي لم تغادرها، حسب زعمي، معظم أعماله اللاحقة.

وليس في هذا الحصر المكاني قدح ولاتقليل من ضخامة منجزه الابداعي، فأسطورة الشمال التي ألفها سليم بركات لها مواصفات التراجيديا الكاملة من حيث توافرها على أبطال مأسويين وأقدار عنيدة ونهايات فاجعة: تلك هي القضية الكردية وجغرافيتها الممزقة.

وهذا يعني أن سليم بركات كاتب تراجيديا، وليس كاتب قضية بالمعنى السياسي اليومي الذي يختصر المحنة المقيمة بالشعارات والبرامج المتقلبة.

ليس لـ (الشمال)، في أدبنا العربي (أو المكتوب بالعربية) هذا الوقع الذي يقدح عزلة ونفياً وبرداً وأشواقاً لاتحقق كما هو عند سليم بركات، حتى صار (الشمال) عالماً مخصوصاً وليس جهة أو صوباً.
المفارقة أن عدداً كبيراً من الكتاب العرب هم من جنوب بلادهم (مثل المصريين واللبنانيين والعراقيين) غير أن الجنوب لم يتحول، عندهم، حسب علمي، إلى عالم قائم بذاته كما هو (الشمال) عند سليم بركات، أستثني من ذلك محمد خضير كاتب البصرة وصانع أسطورتها.
وفي سياق تحول الجهة إلى عالم ومعنى ودلالة يقفز إلى أذهاننا مباشرة وليم فوكنر الذي جعل (الجنوب) الأمريكي رمزاً للعزلة والتحلل التدريجي، وذلك مثل رائد لسنا بصدده الآن.
هكذا، إذن، تتضخم مدونة سليم بركات الروائية، لتفوق منجزه الشعري وتلتهمه وتتمثله في هديرها اللغوي وصورها الرعوية وحوارياتها الناطقة بغريزة الماء والطين، تماماً مثلما هم عليه شخوص رواياته من شهية كاسرة لالتهام كائنات اللحم المسكينة التي تدب أمامهم أو تطير، لسوء حظها، في فضاء قنصهم الذي لايرحم.
وبتوطد منفى سليم بركات تزداد ضراوة أعماله ووعورتها، وإذ لايحفل كاتب المنفى الكبير هذا بأي سياق أو دُرجة أدبية، لاتأخذه، كذلك، شفقة بقرائه الذين لايعلم في أي أرض يقيمون، اللهم سوى في خلاء العربية الواسع الذي استنبط منه بركات، صياد المعاني المتمنعة، مفازته الخاصة وجعلها ميدان رمايته، فأمعن في امتحان صبرهم على مواصلة طريق موحشة يأنس فيها الانسان إلى الوحش أكثر من استئناسه بمن هم على صورته البشرية.
كنا، مع أولى رواياته، نعرف أين نضع خطانا، كانت أسماء العلم المعروفة تدلنا على أرض شخوصه النافرين ومصائرهم المسنونة على حجر صوان، ولكننا شيئاً فشيئاً رحنا نفقد طرف الخيط، وتنقطع بنا السبل على نحو ملغز ومحير.
لم يعد العالم معروفاً ولاالطرق إليه معلومة، فعندما تضع خطوة أولى على طريق البحث عن الكنه والماهية والأصل تلج هذه المتاهة المتشعبة التي لايخرج منها داخلها.
لم تعد الحكاية طريقاً ولا(الثيمة الكردية) التي استأنسنا بها في خطوتنا الأولى معه صالحة لوصف أعماله المتراكبة طبقاً فوق طبق، ولابقي (الشمال) استعارتها السهلة، بل إن البشر ليسوا دائماً أهلاً للبطولة أو الحكمة أو اجتراح التواصل الشقي، إذ يمكن لمملكة الحيوان والطبيعة أن تبزا الانسان في هذا الصنيع، من دون أن يشكل ذلك مجازاً ركيكاً أو درساً أو موعظة من أي نوع، كأن ذلك هدم لصروح وأمثولات ملفقة صنعها التنطع البشري ورمى عليها أقنعة من (التحضر) أوهي من نسيج العنكبوت، كأن ذلك ضرب من (بدائية) تلتزم، على نحو أخلاقي صارم، بالقوانين الأولى المؤسسة: القوة والضعف، الجوع والشبع، الشره والكفاية، الشوق والوصل، الممكن والمستحيل.
باختصار، كأن ذلك الصنيع عود بالأشياء إلى أصلها: العزلة الحرون المقيمة حتى في ما يبدو موضع اجتماع واشتراك.
من يريد الوقوف على الفرق والاختلاف، في المدونة الشعرية والروائية الشاسعة لسليم بركات، سيجدهما، سيرى اللغة والأشكال وهي تتدرج من البسيط إلى المعقد، والعالم من الواقعي المألوف (نسبياً) إلى الغريب المجترح بمخيلة مسننة، ومن العضوية المفرطة إلى التأمل في الكنه والماهية، ولكني أزعم، مع ذلك، أن التشابه (إن لم أقل الوحدة) هو الذي يطبع عالمه في جوهره المنطوي على جمرة وجوده الحائر.

تنطلق كتابات سليم بركات من بؤرة واحدة ثم تروح تنداح كأمواج تتباعد عن المركز، لكن صلتها، في ظني، لاتنقطع عن أصلها المؤسس.

البداية، كما أسلفتُ، في تلك البقعة الصغيرة من الشمال السوري حيث يستبطن (الموضوع الكردي) فكرته عن نفسه وفكرته عن عالمه المحيط، وتتصاعد أناته مع النفث المتواصل للدخان من صدور منخورة بالتبغ والأشواق، سنرى، في هذا البدء، جغرافيا وحيوات مرصعة بأسماء علم معلومة أو مجهولة من لدننا، لكنها أسماء علم واقعية لاغرابة فيها سوى جهلنا بها، كجهلنا في أمر محنتها نفسه، ثم تأخذ الأعمال اللاحقة في توسيع إطارها (لبنان، قبرص، وربما السويد) فتحل أسماء محل أسماء ومشاهد محل مشاهد، ولكنها، حسب ظني، ليست سوى أقنعة للأسماء والمشاهد الأولى.

تحسب الكتابة أنها غادرت تلك البؤرة، ولكنها لم تفعل أكثر من تذرية عالمها وغربلته وتصفيته للوصول إلى فكرته، أو المجرد فيه، رغم تسلحها بالعناصر الحسية ثقيلة الوطء.

أعود إلى فكرة (المعنى)، لأقول إنها الأصل في كتابة سليم بركات، حتى عندما لايبدو الأمر كذلك، أو حتى عندما تبدو الكتابة مجرد تمارين لهو شاقة، ما يجعلني أعتقد أنها تتخذ من (الثيمة الكردية) استعارة لسؤال الانسان عن معنى وجوده.. وفشله الذريع في اقامة مثاله على الأرض.

كاميران حرسان

الريشة الهندسية

لي هوسٌ بعامودا، عشقٌ كبيرٌ معها. أحببتها منذُ بداية الطفولة، إلى مابعد الأحزان. أحببتُ أشخاصاً فيها، شوارعَ، بيوتاً، كبيت جدي، كروماً وبساتينَ استضافت فخاخي. أحببْتُ مرحَ السنونو وعبورَ اللقالق سماءَ سعدنا، نهريها اللذين جفّا مع الزيزفون، مع كوخ عزو، الذي اقتلعَ من صباحاتها. كذلك أحببتُ كلّ من كتب عنها بتلألؤ ومن كتبَ عني، عن اسمي، هويتي وأماكنَ تعنيني أماكن، صاغت طفولتي، لذا احببتُ سليم بركات ذاكرةَ الكرد الناضجة.

في عام 1986، بعد حصولي على شهادة الثانوية العامة، بدأتُ أكتبُ الشعرَ حيث كانت حمى الشعر قد وصلت إلى ذروتها آنذاك. كان كلٌّ منا يسعى إلى اثبات نفسه على الساحة الشعرية في عامودا. نواظب على المطالعة وقراءة الشعر، قراءة بعيدة عن المناهج المدرسية. في العام ذاته بدأ اسم سليم بركات يتردد على مسمعي. فقرّرت قراءته في القامشلي، في مكتبة تقع على إحدى ضفتي نهر جغجغ اشتريت كتابي الأول لسليم بركات. قرأته كما قرأتُ له كتباً أخرى كنت أستعيرها من زملائي (شعراء المستقبل)، كنت على غرارهم مولعاً بسليم بركات، لاأفوّت فرصة على قراءة شيء جديد نشر له في الصحف والمجلات من التي كانت تصل إلى أيدينا آنذاك.

كان أجمل من قرأناه، مثلاً أعلى لنا، كوكباً نحجُّ إليه، نرسمُ له خرائط وجهاتاً، نقلّب بمسحاة المتقب أرضه، نفسر لونه ونحاكي بريقه. ينبوعاً نرتاده، لنبصر فيه صورنا تطفو وقلوبنا على سطوره كزنابق الماء. نحلق كالسنونو على أمواته، نلتقط قشاً طائراً من بيادره، لنبني في حضرته أعشاشاً لنا. منها خرجت الأيام، طارت شمالاً، نزحت صوب الذكرى؛ ها أنا في شمالي بعيداً عن الدفء أحيا. تغمرني الذكريات وندف ثلجه، بارداً هكذا خلف قطبان المنفى. أسترجع دمعة سُكبت قبيل الوداع صوراً أطرزها على مخيلة الورق.

سبعةُ أميالٍ بيني وبينه، ريحٌ وعماءٌ. غريبٌ مثلي يقطنُ أرضاً ساقتنا إليها الأقدار صدفة، لنلتقي على ضفةٍ خضراء من أماسي الصيف في ستوكهولم.

وقفنا أربعة ديكة بلون العلم، على أسطح الانتظار نترقب مجيئهم. نعد الجمر لكي نشوي عليه ربما قلوبنا. نرصد في الأفق نجماً، أقبلَ من غبش الوقت من المسافة إلينا دافئاً مرتدياً قلبه الكبير.

صافحته كديك نقرتِ الدهشةُ عرفه فتورد. خرج الكلام من فمي صامتاً، تعثر بالجهات، هو الحلم وأنا الحالم. وقفت أصارع خجلاً واضطراباً كتنين يحاول أن يخفي لهباً وبريقاً في عينيه، وقف بشوشاً، يمطر سحراً وبهاءاً مطلاً عبر شرفات خياله عليّ، لم أكن أتصور يوماً انني سألتقي به هكذا بعيداً في الشمال (الحزين)؛ فأراه عذباً كالماء، شفيفاً كجنح فراشة، كأوديسيوس خارجاً من حصار الورد فاتحاً باباً لي لأدخل إلى بسمة، إلى حضن واقع عايشته كأسطورة.

ريشة فذة تجري في عروقها أرواح هندسية، هياكل وأضواء، تتلألأ في أرحامها مفاتن أدبٍ سيحفظه القادمون عن ظهر قلب.

آخين ولات

نوش الظهيرة بطعم البرتقال

إلى سليم بركات

في يُمناه، الشينُ - الولعُ.
في يُسراه السينُ - اللغزُ.
"شين" البنفسج والليلك المتهالك في الطرقات، "سين" الهجران؛ لاالسين أغدقتْ عليه أمومة وحليباً، ولاالشين منحته كرةً، يسجّلُ أهدافاً في الأشواط الشحيحة الممنوحة له، ولاالملاعب شهدت طفولة تتفتح باطمئنانٍ في ظل الأبجديات.
صفق الباب خلفه على الأنقاض الأزلية، بعثر في الكلمات "موسيسانا"، منتظراً "عبور البشروش".
شابٌ، تلقفه "الكركي"...
وهما - سليم بركات وطائر الكركي - المنسلان من السين والشين، يعبران الأمواج، تتوالد بحارٌ من كفيه، ومحيطات.
تاركيْن التخومَ في عواء بنات آوى، حلقا، مبتعديْن في الغياب...
هل بعثرتهما الحدود بأسلاكها الشائكة؟
هل أخذتهما الرياح لأرخبيلٍ ينوء وينأى؟
أتركا الحدود تتعارك, مقتفية رائحتهما والريش المتطاير في جسارة التحليق؟.
سيأتيان بالنفير عالياً، فيهتف كل داخلٍ لهما، وكل خارج من معسكرات الأبد، يطهوان طهواً تختطفه الجنادب، يختطفه النيلوفر واللوتس البهي.
على جناحي كركيّه يمد الرُّقم، يتجاذبان الصكوك والسبائك، يلجان مجاهل الأصوات، ينعق الغراب بعيداً، يسترسلان في المدّ، وفي علوم المعادن، إلى قلق الماء في المفاصل..
اكتملي بالنزق ياجهاته،
تعجّلي ياالأزاهير في تذكرهما.
ووله الرمل على الشاطىء حين هجراه،
في صباح مهتزج
الشمال على يمينه،
يهبُ للمطر صدرَه
ويديه للصلصال،
منبجساً من الذهب،
سائلاً من الفضّة،
لامعاً كالثريا
على يساره الرّقة،

صاعداً ملكوت الله
منقباً
ممتناً، معاتباً
بسّاماً
ولطيفاً كنسمةٍ في الشمال.
للقدر أن يضع شعباً في فوهة بندقية، فتستولد منه الرياحين والعبيثران.
لـ كركيّك بذخ الهواء، ولكَ نعمةُ التحليق، ولنا نحن - المستولدين من وردةٍ في فوهة بندقية - منعةُ النظر، والسماء تتسع أكثر، لكما، لهديل الحمام، للأطياف الشاهقة في مناكفاتنا والعواصف.

***

"نوش الظهيرة"، قالها لي، محمد عفيف الحسيني، مستدركاً النسيان في متعة تدابير الطهو تحت شجرة البرتقال:
- "هذا وقت نوش الظهيرة مع سليمو".
دقائقُ، وكان صوته يشدو عبر الهاتف:
- "أيقظها ياديرام، وأيقظ الحلم من تحت أهدابها".
- أيقظيه ديلانا، أيقظي الترف وأشكاله الصديقة، واشهديه إذ تتفتح أهدابه عن طيور، فهو يقظةٌ ليس إلا صباحٌ ممسكٌ بصليل المياه، وهو قوسكِ ترمين به، حين ترمين رحمك كله في نشيدٍ أخير.
- أيقظيه، أيقظيه ديلانا.
نوش الظهيرة، بطعم البرتقال، من "موسيسانا" المبعثرة في حروفه وزمهرير ستوكهولم، إلى الحب المتدفق من أصابع شاعري العفيف محمد، إلى اجتيازنا البشروشي شفتي "أكيسا"، في فم "دلشاد".
من "المختصر في حساب المجهول"، وبلاغة الرّقة المفرطة - إلى حد القسوة - في صوت سليم بركات وعشق فراسخ الخلود.
ذلك اليوم - الظهيرة، ونحن نتحدث معه، على بعد مئات الفراسخ بيننا.

***

ارمينا بحفنةٍ من بزور اليقطين "أكيسا"،
وواصلي انتظارك خلوَّ السوق.
تنهض "أكيسا" من الجروف، وهي تهتف عالياً:
- "لاتقتلني برقتك، الكثير من الفراسخ لازالت ترغبنا، سنزرع اليقطين هنا، نملأ أكفنا بالملح، نتناسف لغز احتفاء المعصمين بالذهب، وفضة البروق:
- هاتِ شفتيكِ أملحهما،
واشربني دفعة واحدة في الفرسخ القادم".

محمد عفيف الحسيني

شرفخان بدليسي

أخاف الكتابة عن أخي، وابن عمي، وصديقي، وشريكي، وابن بلدي، وقريبي أيضاً: سليم بركات.
أزعم بأنني قارئه الأول، قبل أيٍّ آخر ـ منذ انتقاله إلى السويد، وأزعم بأنني متذوقه الأول لطهوه ـ متاهة التوابل الضيفة على النار والجرجير واللحم المكتنز بنعمة عشب السويد.
في مطار ستوكهولم نهايات 1998، كنا في قلق وصول طائرته القادمة من قبرص: أحمد حسيني، علي جفجي، يحيى بركات، وأنا؛ كان ثمت ثلج بأختامه على المطار، وعلى أرض المطار، بيدين من مشيئة الرب على أرض السويد. مطار تدفق منه كثيرون: حاملو جائزة نوبل. حاملو الرقة والدبلوماسية وعدم الانحياز وموازين علوم شركة فولفو، ومهاجرون عديمو الحيلة، هربوا من بلدانهم السعيدة بنعمة الدكتاتوريات السعيدة في بلدانهم!.
كنا ننتظر سليم بركات القادم من قبرص، إذاً، ظهيرة ذلك اليوم، من ضباب وكآبة السويد نهاية 1988، ثمت صاحب المطبعة علي جفجي، أدار له دورة الدعوة لأمسية، ستتدبر بمقادير جوازه المزور، باسم آخر، وليبقى تالياً، يعود إلى قبرص، ثم يحصل على منحة تفرغ لمدة عام، من نادي القلم السويدي؛ ثم جائزة "توخولسكي"، التي حصل عليها، ذات يوم الشاعر الصيني المقيم في أمريكا، والمرشح لجائزة نوبل: "بي داو"، حصل سليم على الجائزة عام 2000، في مهرجان الشعر العالمي، والذي كان سليم بركات، الضيف الأول عليه؛ ثم ليستقرَّ نهائياً، في السويد.
رحلة طويلة في الزمن والمكان: موسيسانا، عامودا، قامشلي، الشآم، بيروت الاجتياح، قبرص، وستوكهولم أخيراً ـ السويد الاسكندناف.

***

صعوبة الكتابة عن "سليم"، أتخيّلها، تأتي أولاً، من طبعه العنيف ـ المرن، هكذا، أيضاً؛ تتفجر الطباع، في الكتابة، طباع الرهافة مع العنف، الهدوء والصخب، الحياة وشقاء الموت، الحجر والحرير، البهارات والخناجر والسكاكين المعلقة فوق طاولته ـ طاولة العمل اليومي النظامي، من السابعة مساء، إلى الثامنة، كل يوم، ساعة واحدة مخصصة للجلوس أمام تلك الطاولة، بدقة ساعة من رمل وإلكترون.
صعب سليم في الغضب، صعب أيضاً في الراحة الشديدة الحنونة: "محمدو بيتنا القديم في القامشلي، ربما اختفى"؛ أسائله، أين كان يقع هذا البيت؟، فيتذكر اسم الشارع، وغبار الشارع وصخب الشارع، قبل أكثر من أربع وثلاثين سنة، غادر هذا البيت ولم يره ثانية.
كيف خرج من القامشلي، إلى عراء حدود قتّالة، سيظل يتذكر ذلك، وسأتذكر أيضاً، "مَمْ" الحزين العاشق، الذي يعوي مثل إبن آوى على الحدود في روايته "الريش"، التي ترجمت إلى السويدية، قبل مدة، ترجمة ذكية من البرفسور السويدي "تينس رووكي"؛ تينس الذي نام على سطوح بيوت

عامودا، غارقاً في عواء بنات أوى، يسيل من الحدود، وينام على مخدته القلقة، في بيت قلق، في عامودا، وهو يترجم السيرتين.

***

في ظهيرة كل يوم، تماماً في الثانية عشرة، أسمع إليه، ويسمع إليّ، في تدوين كل منا لرائحة الطهو الكتابي، ومذاق الظهيرة بما أسميناه: "نوش الظهيرة"، كل يحتسي كأسه في ستوكهولم وغوتنبورغ.

المدينتان الغارقتان في لوعة المنفيين.

***

عازف أوكورديون روسي، يحتسي الهواء الخارج من حنجرة آلته - آلة الملائكة؛ في النفق القصير من السوق المركزي في غوتنبورغ، إلى محطة القطارات، أمر به، أنسى موعد قطاري إلى ستوكهولم حيث سليم، أقف، أسند جسدي النحيل المنفي إلى حائط النفق، وأسمع إلى نفخات العازف الروسي، وهو في شحوبه إلى روسيا الكبيرة - الحزينة. عازف روسي في متاهة البشر: عجولون إلى مقام محتمل لمساء السويد المبكر. سليم بركات هو في مقام السويد. افتخرتْ به بلدية ستوكهولم، وجعلته مواطناً شرفاً أولَ، في حين كان ينتظر أختام الحصول على الإقامة.

الإقامة التي أتت متأخرة جداً، بالنسبة لكاتب مثل سليم.

***

شرفخان بدلبسي، عاش في القرن السادس عشر، أميراً محارباً، مطارداً، مؤرخاً، فذاً، ورسامَ منمنماتٍ كبيراً، على جهات "وان"، سليم بركات، هو شرفخان الكرد المعاصر، اكتشف الأوربيون - وليس الكرد شرفخان، واكتشف العرب سليم بركات؛ أين الكورد، الذين يعاتبون شرفخان الأول، لأنه كتب بالفارسية، ويعاتبون شرفخان الثاني، الذي يكتب بالعربية!؟.

***

ثمت في محطات الأنفاق، في ستوكهولم، يعزف الموسيقي على بوقه الكليم؛ لم يكن بوقاً، بل نفيراً للحركة الضاجة في ذروة الانتقال من العمل إلى البيت؛ ذهبتُ إلى بيت سليم بركات، وهو المقيم في ضيافة القلم السويدي: بيت - بناء موحش، بناء قديم كئيب وأرستقراطي، بناء متفجر وقريب من خط قطارات، ومن ساحة، تحت جسر، وتحت الجسر، ينفخ عازف البوق، الثلج والحمام وطيور العقعق السوداء اللامعة، والرجفة الشتائية لعام 2001؛ كان سليم يطهو، وكنت أقترب من طهوه، على منضدة واطئة، أقترب من روحه القلقة - أنا القلق أبداً -، وسليم القلق أبداً. جمعنا ذلك اليوم البارد، في ستوكهولم، قوانص الدجاج المقلية بروح المنفى.

- محمدو، أكتب الموت.

- سليمو، أكتب عن الموت.

كنا، نكتب عن الحياة.

***

الحياة التي أخذتْ سليم من موسيسانا - القرية الواقعة بين عامودا والحسكة، لا أعرف ما اسمها الجديد - التعريب، إلى ستوكهولم.

الحياة التي أخذتني، من عامودا، إلى غوتنبورغ.

كيف يمكن التماهي مع سليم بركات، شعراً وحياة وشجناً وكتابة وطهواً؟.

شرفخان بدليسي الأول، كان رساماً وخطاطاً ومؤرخاً فذاً، بلغة فذة - بالفارسية.

شرفخان البدليسي الثاني، كان كذلك.

أين يلتقي الاثنان؟.

***

شرفخان الأول، شرفخان الثاني: نوش لكما.

***

سليم في كل كتاباته: يدوّن الموتَ، هكذا أرى. حيلة ـ طهو الحياة تدويناً.

مها بكر

ديرام... ديلانا

إلى سليم بركات
عقل اللغة ونبض المكان. نكتب.. نقرأ.. نهرول..
نحارب. نسدد صوب المعنى،
ولانصل إلى مشارفك.

1

أتيه من وخز طنين هذا اليأس. أهتف من الرهبة الممسكة بحنان الوقتِ، وهي تمرر ليونة نرجسة غافله عن الحب وتلابيبه. كان الليلُ يشهق من ثوبي الليلي، من بهجته المُرَّة وأنت تطرزه، بالقبلة تلو القبله.. بالغيمة تلو المطر. الثوب قرمزي يا"ديرام"، كما تشتهيه بظلالٍ وارفةٍ، بنجومٍ وأعشابٍ ونياشينَ، دعهما عيناك الظليلتان، ترتميان عند شغف خلخالي ببريق يديك، وهما تقودان الكلام إلى المعنى.. وهما تسردان الهواء والقُبل.

خلّها.. أنفاسك، كزهو بياض الياسمين، حينما يتأخَّر العشبُ عن مواعيد الحب.

2

أتذكرين ـ تحت مطر ـ، كم بللنا حبٌّ غزيرٌ؟، كان الشارع أعمى، يلمٌّ العتابَ، ثم ينساه العابرون عند همهمات همسنا. عبثاً كان الهواءُ يزخرف سرَّنا، وعبثاً كان يخبئه بين أدراج الليل الوعر. السماء بأراجيحها ذوات الضجيج الأرعن؛ النجوم بميلانها الفاقع عن جهامة البؤس؛ الشمعدانات مؤنسة تخوم الظلام، حينما قهقهات الليل على أرداف إناث الزهر، حناء لعروسيَ ـ عروس النهر تباركها الأقمار بتهاليل آخر عيد كان. الثوب أرجوانيّ والبريق أخَّاذ.. ينسل من الخرز النافر عند أسفل النحر إلى آخر تخوم الخليقة.

الليل أبيضُ أبيضُ.. والثلج تيبس من شدة الوهج، وحيرتي حيرة محب تسأل السماء الثكلى. ماذا ترتدي حبيبة الثلج في ليلة عرسها، حتى تبدو أشد بياضاً منك.. ديلانة؟. الرونق وحشي مطعم بالورد، يندس بين رخاوة حكاياك، يرميها الوقتُ العاجز عن البقاء على ثنايا روحينا.

أصلكِ، فيستلقي الليل فارداً حيرته على وله عاشقيْن، يفران من الحب إلى الحب، ومن العناق إلى العناق.

3

إذ أضمكِ، يضمني العالم...

أتلوى من سيلان الشهوة على نحول يأسك مرحاً. نتهاوى على شغف البياض. نرمي هذا المدى العذب بريحان الألفة.

انظر، ديرام... الملائكة على غير عادتها بملاءات بنفسجية هذه المرة، ترمق بهجتنا. تتساءل كيف أهدابي تغزل الظل؟. كيف الزغب يهدىء من روع الطلِ، والطلُ خجول على النقوش بين أروقة الحرير.

اصغ.. النافذة تُدلي بآخر خوفها.. بمطلع هدهدات الليل، حين نضوج اللهاث على مخدات السهر، إذ أضمكَ، ينساب الدمعُ من رهافة الملمس على قسوتكَ، وهي تجعد فرحي النافر.

"ديرام كيف يخبىء الليل رسائله في جيوب المدى الفسيح؟". تقول الغزلان للبراري كاتمة الأسرار والخطوات، وكيف سأخبىء غبطة النرجس بكَ، وأمي تغزل الحزنَ والضجرَ؟.

4

كل امرأة يعانقها رجل، وأنا يعانقني حزن كبير، أتوسد الحب وضجرك الحالك، أرف وتؤنسني نجمتان ساهرتان تحرسان من فرط الغيرة تنهدات الحقول، حيث لغير الكروم ولعك ذابل وقاس هو النحل على أبواب فيضك.

قمحٌ زلالٌ، وأرض تنهل من غيمات تهرول نحو الحب بجهالة.

ديرام..

أنا الأرض التي ضلت كثيراً وبقيتْ أرضاً ولك. أنا الزمرد.. الياقوت.. رمانة مضرجة بوهج دمعك واللون. ظمأنة من حيرتك أرنو إلى النساء في اللوحة، وهن يضرمن الحنينَ مبتهجاتٍ بشذى أثوابهن الرمانية اللون. ينظرن إليَّ، فتجف عيناي، ويكتظ قلبي بالبراعم والنجوم والألم.

5

كمثرى وخوخ.

حبق وحناء.

نبيذ من دمع الماء وسهو الورد.

نبيذٌ من ودٍ وندىً يشق غبطة السهول وشسع حيرتها.

ياالله.. أسَماءٌ من فضةٍ؟، أأرضٌ من لؤلؤ حيران؟، أمِنَ اللون يبزغ كل هذا الالم؟، أمن اللون تنبت كل هذه الثمار؟. يتحصن النسيانُ بالهواء، والهواء يوزرقني، يسألني سراً:

- ديرام مَنْ عرج على الريح وسكب لها الذكريات؟. من قرع القلب وأقلقه ثم ذهب؟.

كمثرى وخوخ.

حبق وحناء..

هواء وخواتم أتكىء على انشداه الليل بك، واللوحة ذات العينين الجاحظتين، ذات الزهو الكثيف، ترمقني بغبار سنابلها، بعطرقرنفلة نثرت ألمَها الداكنَ، تُعَبد به دروب الينابيع والشجن. تعبد به الدروب إليك. اللوحة طبيعة صامتة وتجفلني، إنها تصوغ لليأس أساورَ من أمل، وتحوك للمساء حلماً حلماً.. ياديرام.

6

حب وأروقة بزغب هائم. نساءٌ.. خاتم لابارد لادافئ، تعبث به أصابعك. ضللني اللونُ كلما اهتديت إليه. سماءٌ بغيوم بطيئة الخطى، أزرق يتنزه برفقة أيلول النحيل. أصفر يغزل الغواية تلو الغواية، حتى يستلقي العشب على الارض مثل التعب. يتخيلك ديوانه أميرة تكتمين البكاء، تعلقين الأحجية على أجنحة الهواء. تنامين، ولاينام الليلكُ ولاتنام الدروب.

7

احرث جفافي، ودَوّن على المغاليق تنهدات الفراش وسيرة العشب للماء، وهاتها يدك، سددها صوب النسيان، وخَلها تستعجل المواعيد كمرور الشهاب.

دَوِّن ديرام
رأيتُ زهراً يتطيب بالريحان. سمعتُ صيفاً يصدُّ همس السواقي له.
سَل الخمائل، كان الحور يواسي الندى، ويملأ جراره بالصبر والندم كلما قرأته الفصول للسنين، كلما باغته الخريف القاسي وهو يفرش العشب للأرض بلون الغياب.
دَوِّن.. هاتان المارقتان مثل الهبوب يداك، كيف أعادت الذاكرة لأصابعي.
دَوِّن.. الحمائم دونك، يلفها نُعاسٌ وأسىً، وأنا هديلها منقوشٌ بالألم.

8

خوختان بلون المشمش. جمرتان.. أم تمرتان هاربتان من نخلاتٍ في جنان الله؟. وجدٌ.. أم هجرانٌ يشن على الوله مزيداً من تعب؟. شالكِ على المرآة قبالة الجهة الحالمة بالله، معلقٌ فوق روحي مثل كتابٍ مقدس. أقرؤوه دمعة دمعة. أتلمسه وردةً وردةً. كتانٌ بملمس حرير، خيوط قصبٍ أضوأ من شمس، نقوشه رسمَ أقوامٍ جمةٍ:
سومريون..
أكاديون..
عربٌ.. وأكراد.
ديلانا.. حبٌ يضع أوزاره، ولازلتِ ياسمينة تحبُ المطر.

9

إذا تخثر المطر في الغيم، فماذا يدعى فصل الشتاء حينها؟، تسأل الحديقة جارتها الحديقه. يقول الصنوبر ذو الوله الأنيق، سائلاً بياض الياسمين مرتلاً: أنا الصنوبر ذو الخضرةِ العائمة على بيان الأبدية، ذي السكون المعتدل والمهيمن في جرحٍ على سترة الفصول. أنا من يقرأ دمع الربيع للأزاهير الكسالى، وهي تترنَّح من بلاغة النحل، حين الرحيق يقودها إلى سفر محتم، وأختام غياب.
أنا الصنوبر، لن يخذلني مطر، ولن يكتم خضرتي شتاء.
ديرام.. الليل يردد صدى هسيس ريح صيفية حنون، وأنا أدوِّن لك تراتيل الشجر للفصول.

10

كم خلخالاً سيمزق رنينه عند كعبي قدميك المهيأتين لي، لاعشبَ سيبوح بندائكِ؟،
ديلانا.. ستبقين أنين الأزرق على اللوحة، وسأبقى قمراً يرعى نجومك.

11

بردٌ.. جمرٌ، خرزٌ أم تيه، هذا الذي تذرفه يداكَ على سطوعي؟، ترابٌ أم وهج حبٍ ضروس يهذي تحت وطأة لوعتي؟، وماهذا الثمر مكتنزاً، سهوي وذهولي؟.
ديرام.. بيارقي باقات هواء، ونياشيني نار. عبأتُ جراري بنازلات الدهر، وكسرتُ سيوف الحزن على عتبات الحب. هائمةٌ وارثو لك الوجد بزهو غبار يائس. أنتفضُ كما ينتفض خنجر من غمده إلى أوج هيجانك حين الدم حرفة العسكر، حينما عيناك شباك لِيلي الفسيح. هائمة وأحوك من الوهم قبعاتٍ وثيرةً للفصول.
أردم شجنك بنثرٍ ناعمٍ،
أرتمي ويداك تعرشان على شغفي،
تضحكان، ونضحك مثل أول طلعة العنب.

12

ديرام وديلانا عاشقان، تنام الريح بين كفيهما. تخبئهما ظلالُ الله، وتحرسهما عينا ملاكٍ وقمر. يدثرهما ميديون على غفلةٍ منهم، على غفلةٍ من حزنٍ وخجل. يميلان، وعندما يميلان ترتعش السماء ثم تركُل الهواء بغيمٍ كسير.

يرتمي السنديان الصبور قبالة السياج المعذب، تاركاً الحديقة موغلة في الندم، والليلك يثرثر هامساً: "وهل يفهم الحور إلا الحور؟".

13

"الكنيسة حزينة بأجراسها ذوات الرنين المبحوح، والتراتيل حبيسة معناها"، تقول التراتيمُ للتراتيم.

ديلانا.. رأيتُ الليل يستنشق عطرنا ويزفر هواءً ذا أرَقٍ جامح.

ديرام.. سمعتُ شجرة التين ترفع أغصانها للسماء وتبكي ياليتني كنت نجمة، تحوم عند تخوم الحب ولاتعود.

ديرام.. رأيتُ فرس الليل تتجول بين الكروم، تحصي قطعان النرجس، تحصي الفيض والغلال. متّع ناظريكَ إنها ظباؤك ترعى في برارٍ آمنة، شردت من هوىً إلى هوى، ألا تسمع رنين الحب، يسور هيبتك بالعشب والزهر، وبأناشيدَ تستدرجني إلى حبٍ مر وقتلٍ أكيد.

متع ناظريك

النبات من حيرته يكتم الندى والندى لايبوح. القمرُ ساهرٌ لاينزل ولايغيب، والنجوم تنثر أزيزَ شهواتها على أنين الجهات، على نقاوة ألمنا المائل على الألم. والأشجار..؟، الأشجار ترمينا بالرطوبة والتمر، ثم نغفو ويدانا تطوقان الغلال.

الخاتمه

الشجرةُ امرأةٌ.

النهر رجل.

ومِلءَ مابينهما شهدٌ.

ديلانا، ويتعثر سكر النبات بحلاوة اسمكِ؛ واسمك قهوة بالهال ويانسون مبارك.

ديرام تتعثر الملائكة وأنت تُجوِد سورة اللون.

ديرام وديلانا.

صفوة العشق لله وانعتاق الحب من النار.

وليد هرمز

إبن الكراكي

أنا الأعمى،
دليلي في سِفرِ العشق،
ابن الكراكي،
مُدون مواثيق الأرق،
أرق ديلانا وديرام،
على حجر الروح.
وأنادي: ديـ يـ يـ لالالا نـ نـا.
ارشديني، أباهي بكِ نديم الوعول.
أميرتي شبيهتكِ،
لكنها تعرف ما يؤرقها:
من يجمع شرود الطيش؟
وأنادي عرَاف الكراكي،
د يـ يـ يـ ررراام م م.
أرشدني، أباهي بكَ مُجُونكَ الجسور:
لا تبقَ كـ "تيتلِ على الهضبة".
هذا مزاج الخريف.
العشق، أينعه، في الخريف.
النشيد الأخير لوميض اللوز.
اقترب أكثر، اقترب،
ابتعد قليلاً واقترب،
"شسع فحولتك النبيلة".
هي عشرون ومضة تحت قلبك.

آسيا خليل

سليم بركات، اغزل ما شئت من الحنين

بنغمة واحدة من مقام الكرد. يتساءل هذا الحسيني العفيف: ماذا لديك عن الكبير سليم بركات؟. يأخذني السؤال لهذيان الكلمات فيقول برفق: خففي من حماسك يافتاة, أريد أن أراه بعينيك. وعيناي مفتوحتان على ألقه بستارة من بريق الضياء على الماء، سأستعير من آخين ولات بعض حنانك، لبرهة، إذ يسعدني أيها الخال أنك ترفع سبابتك مبتسماً: "على رسلكِ!".

وللمؤتمن على البلاغة الكبير سليم بركات، سأشدو بموال كوجري لفتاة بها من العشق ما يكفي أن تزهر غابة من أشجار اللوز، فشجرة اللوز لاتزهر فقط حين يسألها كازنتزاكي عن الله؛ بل تزهر حين تقف أمام أغصانها اليابسة كردية تصرخ وطناً من حلم وحزن وأمل.

لم أكن أعرف ما تقوله الريح حين كانت تقرع بكلماتك ذاكرتي، وبعد سنوات عجافٍ، أدركت أنك لست لك وحدك، أنت لهم ولنا، للجميع، لنا كلنا، فاغزل ما شئت من حنيننا.

في البدء كانت الكلمة، ياحارس البلاغة سأرتل ما تيسر لي من منمنماتك وأحضر نفسي للسفر طالبة من أمي أن اصنعي أرغفة خبز تنور عليها بعض البهجة، فأنت منذ ألف عام لم تذق "سيركة زوزان فراشين ودشتا هسنا"، سأحمل البقجة، واضعة طرف ثوبي في حزام خاصرتي وأهرع نحو سهول الصفحات، يسبقني شوقي لنداء ناي راعي الحروف، غير مبالية بزعيق غربان اللغة، ولا بالأقزام الذين يحاولون نخر رخام أعمدتك عبثاً!؟.

سأترك شعري للريح التي تقودها ثعالبك، وأقول للحلأبات الآتيات إلى قطعان قصائدك وهن يسبقن الحجل ويتقافزن من معنىً لمبنىً، لنوقظ ديرام بالأغاني، والزغاريد، ولنولم له ما هو جدير به.

وما أنت جدير به، أكثر من أن أستطيع التعبير عنه، برغم أني لا أبتعد سوى مسافة أنّة خافتة من وجع القلب عن موسيقانا التي بعثرتها في كل جهات الأرض. فهتف لك كل داخل وكل خارج أيضاً.

(هذا هو أنتَ،

أيها المنتفضُ تحتَ بروق الحبر. هذا هو أنتَ).

ياماليء أرواحنا عذوبة وأرقاً، وشاغل أقلامنا التي نبتت من بذخ المعاني المنهمرة من معجم سحرك ومصكوكاته: الشعر، والذهول، وشغف لهفتك لغبار الشمال، لشمدين لأدوار الفريسة وأدوار الممالك.

وتقول: آه؟!.

(آه، كم ملك مرّ بي

كم أساطير

كم نهاية؟).

أنت الملك على مملكة صفحاتنا البيضاء وأنت أسطورتنا وأنت البداية.

ألستَ أنت الخزف المتناثر من فوهة أغانينا؟
ياأخانا المتفرد.
لابتهاجك ابتهجنا حين أشعلتَ الأرض بالجمهرات.
فاضرب بعصاك تيس الجهات؟
لعل بعد الجهات شبابيك لجهات لم تصلها الثعالب التي تقود الريح!؟.
بكينا مع جندبك وكانت ضحكات غيرنا تسقسق! فصرخنا: هاته عالياً، هات النفير على آخره. لتحلق الكراكي من منعطفات البراري، متحررة من المثاقيل والمجابهات والمواثيق.
أنت الدليل... دليلنا في متاهة الشعر والكتابة، توقظنا، والحق أقول لك إنك أيقظتنا مع جمهرة الفلكيين، ليشهدوا من معسكرات الأبد موتاك المبتدئين مجتازين الفقهاء بأرواحهم الهندسية في الكهوف، يختمون السديم ليعبر البشروش ودلشاد فراسخ الخلود المهجورة، فتقدم بنا..
(يابن الحبق المسفوح ورائحة الخردل والسماق تقدم)
أيها الصقر المحلق بريش من ذهب الكلام، ناثراً الياقوت نجوماً متلألئة في سماء الأبجدية.
الدرب إلى عالمك ندلفه عبر دهاليز الدهشة والذهول رغم وعورة المسالك....
ولكن هذا هو أنت؟!.
(هذا هو أنتَ،
دأبُكَ دأبُ المؤرِّخ، لكن تؤرِّخُ المياهَ وحدَها.
بسيطاً تؤرِّخ المياهَ. بسيطاً تُغوي الحبرَ ليتهيأ الحبرُ لسباتِ الكلام،
لتبقى وحدَكَ يقظانَ في حلمِ الحروفِ؛ يقظانَ حتى
آخرِ انتحارٍ للأرض قربَ مرآتِها.
تهيأ، إذاً؛
تهيأ للذي ينثرُ الحديدَ في روحهِ،
ويحرثُ المساءَ بمحاريثِ البحرْ).
سندع الأشرعة مشرعة لهبوب وحيك علينا، فلازال أمامك ألف عام لتبحر بنا بكلماتك، ولازال لنا أن ننهل من جنون فرحك وألم بوحك.
فلنتمهّلِ الحقيقةُ في اقترابها من القيدِ الذي تشد به رُسُغك إلى رُسْغ الريحْ.
هل حقاً "ليس للكردي إلا الريح"!؟.
وأنك تسكن أينما
وَقعَتْ بك الجهةُ الأخيرة؟
لاخوف علينا إذاً،
حتى لو كانت الرياح وصية الكردي للكردي في منفاه!
فأنت تسكن في شمال قلوبنا
فاغزل من الحروف ببدعة الخيال
نقوشك العريقة
عراقة المياه والغبار والرياح.

إبراهيم اليوسف

الدراسة الأكاديمية الأولى التي تناولت شعر سليم بركات

صدر كتاب "الصورة الشعرية عند سليم بركات من خلال ديوانه طيش الياقوت"، للناقدة اللبنانية سامية السلوم؛ عن" دار الينابيع" في دمشق عام 2005، أي بعد أربع سنوات على مناقشته كرسالة لنيل شهادة الدبلوم في الدراسات العليا (الماجستير) في اللغة العربية وآدابها في الجامعة اللبنانية سنة 2001.

بدأت الناقدة رحلتها الدراسيّة مع سليم بركات في ديوانه "طيش الياقوت"، لأنها لم تفهم لغته، فتحدّت نفسَها لأنّ الدراسة للنصوص الحديثة قد لاتفي نصّ سليم بركات حقه، ولاتفي صوره الزئبقيّة حقها أيضاً. وقد لاتوضح رسالة شعب معتّم عليه وعلى هويّته الحلم، فالشعر يكتب بالصورة التي يراها الشاعر لواقعه، فإذا كان الواقع معتّماً عليه وطريقة صياغته شعراً توازيه في التعتيم، يصبح الولوج محتاجاً إلى جرأة، لئلا يخسر الناقد وظيفته لاختياره موضوعاً محظوراً، معلناً، عملياً ،معارضته لما هو قائم، وألاّ يخسر علامته الجامعية التي تجعله يرقى إلى درجة عليا، كلّما تمكّن من المادّة التي يدرسها...، خاصّة وأنّ سليم بركات، تحدث عن حصة خصصها للقضية العربية في نثره، كما أكدت الناقدة لنا، مما أبعد شعره على صعوبته وغموض مرجعيّته؛ أبعده على كافة الصعد، عن كلّ مستسهل لدراسة الحداثة والتحديث الذي يرقى قمماً شاهقة عند بركات.

في أشواك الصعاب وانعدام الحوافز الخارجيّة في دراسة شعر بركات، يطغى الحافز الداخلي الطامح لفهم تركيبة خمرة لغويّة معتّقة تستحقّ الاهتمام لذاتها، بعيداً عن مغريات تستلحقها، ضمن هذا المفهوم تلج الناقدة عالم بركات الكردي لتضيء صورته الشعرية التي تترجم روح الكرديّ إلى اللغة العربية، والجدير ذكره أنّ من تفاصيل التعتيم ذلك الالتباس بين اسم سليم بركات المعني بشؤون القومية العربية - وهو غيره - واسمه،على أنّه الشاعر نفسه، في ذكر مؤلفاته على الأنترنيت، أجل، إنه حتى عبر الأنترنيت، كما بينت الشاعرة ذلك لنا، فإن المعلومات غير واضحة، وفي حوار مع الشاعر في كتاب حوارات مع شعراء، ورد اسمه شاعراً لبنانياً مما يضيّع الطريق إليه، في ظلّ تغييب اسمه من التداول المعلن لصعوبته وخطره حتى حينه...!.

في خلفية النص كان المشهد الكردي العميق في الذاكرة وتغييب الحاضر، فلا الموضوع ولاصياغته كانا من المألوف على ساحة الشعر العربي. وعلى ذلك أتت الدراسة الشاقة المثيرة على حدّ وصف الناقدة. أطلت من خلال الدراسة على شعبٍ أتقن الأحزان في غناءاته وألِف الضياع طريقاً إلى يقين الحلم...

تعرّفتِ الناقدة إلى جوانب عدّة للثقافة الكردية لتفهم موضوع الشاعر وقضيته وزارت منطقته ومنزله السابق، وتوصلت من خلال متابعيه المعارضين إلى بعض خيوط لاتذكرها الكتب وتذكرها ألسنة قومه كأدب شفهي، فبدأ النور يطلّ على الدراسة الأكاديمية الأولى لشاعر حمل قضيته سلاحاً في زمن الانتظار السريع، وفي أسر المنفى الذي لم يستطع سجن الحبر، والذي سقى الحلم خيالاً، فكبر، حتى صار بحجم الكون، والياقوت الذي جعله الشاعر طائشاً، يوازي في طيشه عدم الانتظام الكوني في قضايا الإنسانية التي تخص جماعته كما ورد في الدراسة.

***

قسمت الناقدة كتابها إلى ثلاثة فصول. مهدت للبحث بمدخل اجتماعي تاريخي يبين السياق الذي ظهرت فيه قصيدة النثر التي تعتمد بشكل أساسي على الصورة، والتي يتبناها الشاعر طريقاً حديثة في التعبير، سقطت هذه المقدمة أثناء النشر في كتاب، بسبب الرقابة، لتبقى إحالاته معلقة بين بين...!

في الفصل الأول انتقلت من المعطى التاريخي الاجتماعي الذي يفضي إلى الإنتاج الأدبي العربي، ويتحدد فيه موقع سليم بركات، وموقع الصورة عنده ودورها.

تعرضت بشكل مختصر إلى مساهمات القدماء بشأن النقد الأدبي، وكان من أهم قضاياهم الموازنات والفحولة والطبقات؛ وكلها لم تعتمد على منطق علمي مدروس كما تظهر الدراسة.

تتوصل الدراسة إلى أنّ القدماء لم يدرسوا نصاً كاملاً، بل كانت محاولاتهم النقدية لاتتعدّى بيتاً معجباً أو لفظة معجبة، وتم التركيز على الوزن في الشعر، وبقيت الصورة في خلفية التأليف لدى من عالجوا قضية الإعجاز القرآني، وكانت مصالح الحكم تؤثر في مسيرة النقد، وقد تناولت الدراسة باختصار أهم آراء الفلاسفة والمتكلمين في مسألة الإعجاز، انطلاقاً من المنطق الأرسطي، وأهم نظريات البلاغيين، وركزت الدراسة على دراسة الصورة عندهم وصولاً إلى جدواها اليوم.

وبشكل عام، كانت أطروحات القدماء قاصرة عن معالجة نص شعري حديث، وكان لابد من الاطلاع على إنجازات الغرب الذين أثروا كمراكز في الأطراف متمثلة في الدراسة بالنقد العربي.

استتبع ذلك دراسة المذاهب الغربية والعربية، وكانت نتيجته أنّ الشعر العربي الحديث تأثر بالأدب الغربي، لكنه انطلق من حيثيات اللغة، فهو نتاج تطور تاريخي للشعر العربي متعمق الجذور في الماضي، وغير المنقطع عن إنتاج العالم المعاصر، وبينت الدراسة أهميّة قصيدة النثر في التعبير عن عولمة انعكست في مجالات حياتية كثيرة، لتنعكس بوساطتها على الأدب، حيث اعتمدت قصيدة النثر على الصورة بشكل رئيس، وعلى ذلك كانت دراسة الصورة في ديوان "طيش الياقوت"، وقد تمّت دراسة الصورة في ضوء بنية النص، وانقسم البحث إلى ثلاثة فصول، كما أسلفنا، وكان الأول فيه قضايا القدماء، والمذاهب الغربية، والصورة العربية في ضوء الطرفين، وقد تعرضت إلى موقع سليم بركات بالنسبة إلى أقرانه من شعراء الحداثة، ثم موقع الديوان في شعره، والبنية العامة، ودلالة القصائد في ضوئها، وعلاقة عنوان الديوان بعناوين القصائد.

في الفصل الثاني، تناولت الدراسة القصيدة الأولى "تصانيف النهب"، فتعرضت إلى دور الصورة في تأدية البنية العامة فيها، مقسمة النص إلى أقسام مجزّأة إلى مقاطع معتمدة الفقرة المؤلفة من عبارات كوحدات صغرى تؤلف - الكلّ - وترى تراكمات المعنى أفقياً وعمودياً، راصدة تطور الصورة ودلالاتها الشعرية المحتملة، وصولاً إلى حالة شعرية تجمعها البنية العامة بشكل عام...!.

الفصل الثالث فيه تم تناول القصيدتين الثانية "الأقفال مقالة في خواصّ الظاهر"، والثالثة "استطراد في سياق مختزل"، وقد تعرضت إلى دور الصورة في تأدية البنية العامة فيهما على طريقة دراسة الأولى...!

في القصيدة الأولى تذكر كيف يواجه الشاعر الحياة في العالم القائم على الاستغلال، وكيف يكوّن حقيقة غير موجودة خارج الكلام، ينتمي إليها كردّ فعل على واقعه المرفوض، الذي يبلغ قمّة الانعزال عنه في ختم القصيدة بالوحدة عملة للتعامل...

والقصيدة الأولى، كما الثانية والثالثة، مبنية على تناقض أساسيّ بين الحياة والموت. تذكره مفصّلاً وتبيّن جماليّة بناء النصوص...

وترى القصيدة الثانية خطوة متقدّمة على سابقتها في الغربة التي تصل إلى درجة الانقطاع ممثلاً بالأقفال، واتساع في الغربة عن الذات، فتتوسّع علاقاته البعيدة عن الحياة، بعدما كانت محصورة في القصيدة الأولى بالموت، يجعلها في الثانية تكوّن عالمه الجديد غير الموجود خارج القصيدة، وهي تتآلف مع الأشياء الموجودة في الحياة، لكن في سياق مختلف يبعدها عن تقليديّتها. ترى الناقدة في هذه القصيدة أنّ الشاعر يصوغ المستقبل الشعري، ويصوغ النبوءة، متحكّماً بأقفال الحظوظ "ثمّ يوحّد الظاهر والباطن ليفتح باب البيان على الحياة...".

وفي القصيدة الثالثة تظهر الدراسة كيف أنّ الشاعر يرى الحياة كما هي مرضاً ينبغي التعافي منه، ويقدّم في هذه القصيدة "العنصر الكرديّ حيث الكرد هناك في دوي الطلقة التي ترديك لتتعافى..."، يبدو العنصر الكردي بشكل واضح على غموض القصيدة، "يقدّمه بلغة عربيّة متميّزة تنقطع عن الكلاسيكيّ لتعبّر بأسلوب الصورة الغامض عن اللغة ولتقدّم جديداً في اللغة يواجه فيه الرأسمالية التي تحاول سلب اللغة حقها في التطور، لأنّها تنتمي إلى بلدان الأطراف؛ فيعبّر عن التجديد بلغة الرأسماليّة (بقصيدة النثر)".

وقد رصدت الناقدة من خلال دراسة الصورة مجموعة آراء في الحياة، طرحها الشاعر من خلال أسلوبه الشعري المميّز الفريد. ورصدت بعض أوجه الشعريّة في قصائد الديوان، أوردتها في الخاتمة كخلاصة معتمدة لقصائده، وما توافق فيه الشعر الحديث وما تتفرّد فيه مفارقة التقليد الشعري؛ ومن أوجه الشعرية في قصائد الديوان كما ورد باختصار في خاتمة الدراسة (تبين الأوجه من خلال أمثلة من القصائد):

التكوين الغرائبي غير المألوف في الكلام، حيث تظهر فسحة توتر بين الكلمات المرصوفة في شكلها القواعدي المألوف، ومعانيها المتباعدة، مما ينتج صوراً جديدة، فيعطي الشاعر عالماً غير مألوف وغرابته هي أبرز ما يسمه.

إخفاء مرجعية الضمائر مما يثير احتمالات متعددة لفهم النص.

التعبير عن الحاضر بألفاظ حوشية وتراثية يكوّن فسحة توتر بين الماضي المعبّر عنه بالألفاظ المستخدمة وبين الحاضر المعبّر عنه في شكل الصورة وتركيبها المغاير للقديم.

الإتيان بألفاظ غريبة - برأي الناقدة- مأخوذة من اللغة الكردية- أسماء أمكنة وسوى ذلك - مما يزيد الغموض، إذ يضع تلك الألفاظ في سياق عربي سليم، فيشكّل فسحة توتر بين رصف الألفاظ المألوف وغرابة هيكلها المفاجئة.

وضع أسماء جديدة يعطيها بعداً حقيقياً، إذ يسيّرها مثل غيرها في النص لتعبّر عن دورها في السياق.

استخدام ألفاظ علمية يبعدها عن دقتها العلمية، ويجعلها شعرية على خلاف التقليد الشعري في التمييز بين ألفاظ شعريّة وأخرى غير شعرية.

مفارقة التقليد الشعري الذي يعتمد على وجود أبطال عظماء؛ فالشاعر لا أبطال لديه، والعنصر البشري الملاحظ عنده من الطبقة المسحوقة اجتماعياً...
توحيد المتناقضات، مما يشحن النص بمزيد من الالتباس الشعري؟.
إحداث الشرخ والانفصام في الواحد المتجانس الذي يؤدي انقسامه إلى اثنين يسيران في اتجاهين مختلفين...
الخروج على التقليد الشعري من خلال تشابيه محدودة كمياً تجريدية غير حسية، بعيدة ومفاجئة، وهي للإغراب لا للتوضيح...
الانزياح من الإنساني إلى اللاإنساني وبالعكس، فيسند المتكلم الفاعلية إلى ما هو بعيد الاحتمال وينتج صوراً مبتدعة...
تركيب مشاهد شعرية مبتدعة على غير قياس، من عناصر متباعدة يجمعها المتكلم...
الجمع بين الحضور والغياب مما يؤدي إلى صورة غير مألوفة وغير موجودة خارج النص الشعري تضفي جواً شاعرياً مبهماً؛ فالشاعر يقوم برصد فيزيائي تفصيلي ممثلاً بعد الحضور بنصاعة الصور ودقتها متناولاً جزئية يومية عادية، بيد أنه يضع هذا الوجود الفيزيائي في بنية يملؤها الغياب... وتوحيد الحضور والغياب في المشهد، يعطي شعرية مميزة ويبعث على غموض يشدّ القارئ إلى تقصّيه...
عدم وضع حدود للصور أو تقطّع الصور، إذ تظهر الصورة في مكان ثمّ تختفي، لتعود، لتظهر في هيئة أخرى، فيكوّن الشاعر من الصور المتقطعة مشاهد مبتدعة، تجعلنا نعود بقراءتنا إلى الصور السابقة لوصل خيوط المعنى ببعضها البعض.
ومن علامات الحداثة عنده الاستبدال...
وتختم الناقدة الكتاب بمواقف عبّر عنها الشاعر بشعره، فترى الشاعر يقدّم رؤية خاصّة للوجود يختصرها الشعر، لاتتبع الوضع الاجتماعي أو الديني أو التقليدي، يقدّم صورة عن الحياة والموت، خارجة عن المألوف الاجتماعي المأخوذ من الديني؛ فالحياة مجرّدة وليست مادية، ويأخذ من الديني: الله، والخلق، والأقدار، والثواب، والعقاب، والقيامة، ويأخذ من الحياة، الحقيقة، والحرية، والشعر، والمكان، والزمان، والحضارة، ويقدّم شكلاً آخر لكلّ ما سبق عابثاً بالقوانين الدينية المكوّنة للسلوك الاجتماعي وبقوانين الحياة المستقرّة...
ومما تقوله الدراسة عن الشاعر: "هو ينظر إلى الحضارة بعين الغريب عنها، فيجعل ما يتعلّق بالإنسان مكسّراً؛ فالموازين مكسورة، والسرير محترق وحشوه مقلع، والرقاص مكسور، وأفران الخزافين مهشّمة والبوق مهشّم، ويستخدم الكيل للوزن، والمجداف مع دوران العتلات، ويتدارك النزف بالرماد... ويستخدم الطلقة فقط من قِبل الخيال لبقتل الحياة التي يرفضها، يعيش حراً في خياله الذي يستخدم فيه اليقين (نوارج اليقين).
ونلاحظ بقاء الكتاب سليماً عنده، فيجعل الحياة كتاباً يأخذ منه الموت علمه، وبذلك يحصر الوجود في الإبداع الكتابي، وربّما يكسر كلّ ما هو حضاريّ متقدّم؛ لأنّ تقدّم الحضارة يبعد عن الكتاب، وربّما يريد قيامة للماضي وليس تطوّراً لم يستوعبه خياله.
وربّما يصل إلى قمّة التواصل، إذ لا سليم إلاّ الكتاب الذي يتواصل معه القارئ، ويتعرّف من خلاله إلى المسلمات الحياتية في ضوء جديد، وهو يعبّر عن فئة اجتماعية مسحوقة مهمّشة في الحياة، تتمثّل بالبستانيين، والدهانين والجزارين والبنّائين والحجّامين والخزّافين.!.

وهذه الفئة بعيدة عن مواقع السلطة في الحضارة الرأسمالية المتقدّمة، وهو يحاول إعادة الاعتبار لأساسيات الحياة التي أبعدتها الرأسمالية عن محور الحياة، وصارت هامشيّة في عصر التكنولوجية؛ يحيي هذه الفئة في الإبداع."

وتختم الخاتمة بأنّ شعر سليم بركات يستحقّ كلّ الاهتمام، وبأنّ الدراسة ليست نهائية بل هي مجرّد مقاربة، لاتمنع ورود دراسات معمّقة يستحقّها أسلوب الشاعر المميّز وبأنّ دراسته "حتماً ستكون مغامرة شيّقة تستحقّ الإقدام" وللشاعر "بصمته المتميّزة في لغتنا الحديثة، ويستحقّ كلّ التقدير".

حجل:

يذهب المدى ويبقى حجل في النشيد.

(الملونون، النقاشون، والرسامون)

تحية إلى سليم بركات

آلاء بركات

منير شيخي

خليل عبد القادر

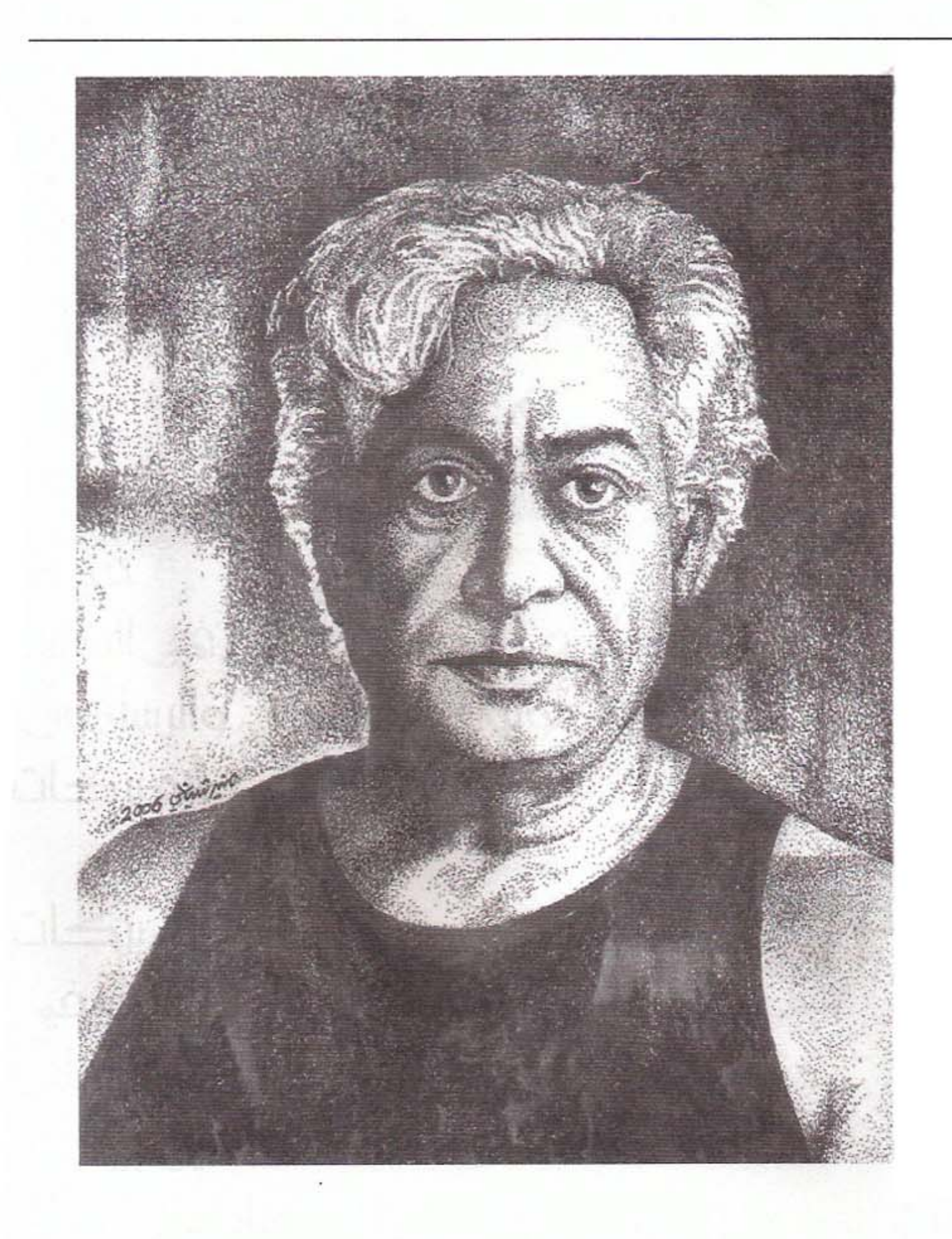
شاهين برزنجي

ساكار سليمان

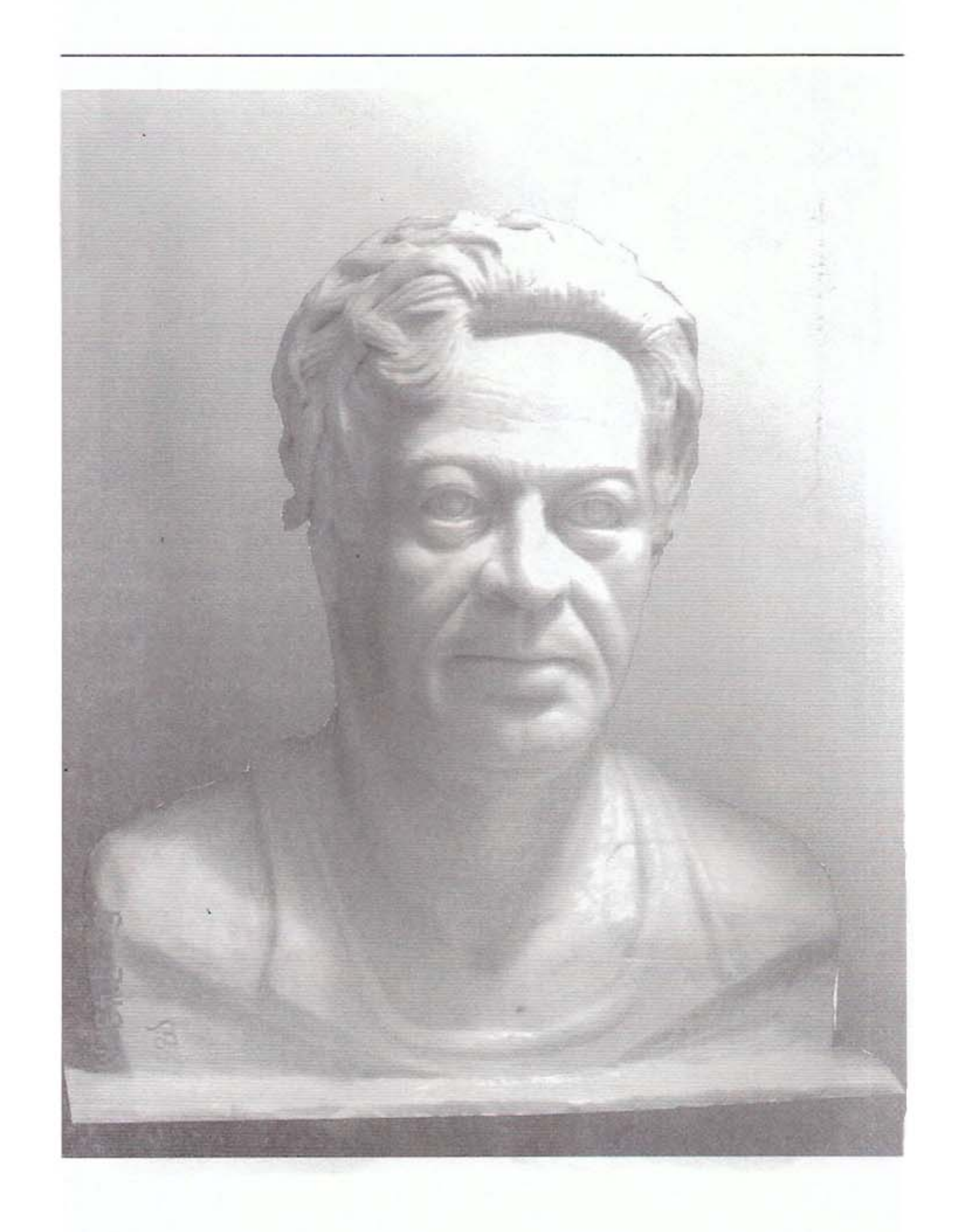
عبد الكريم مجدل بيك

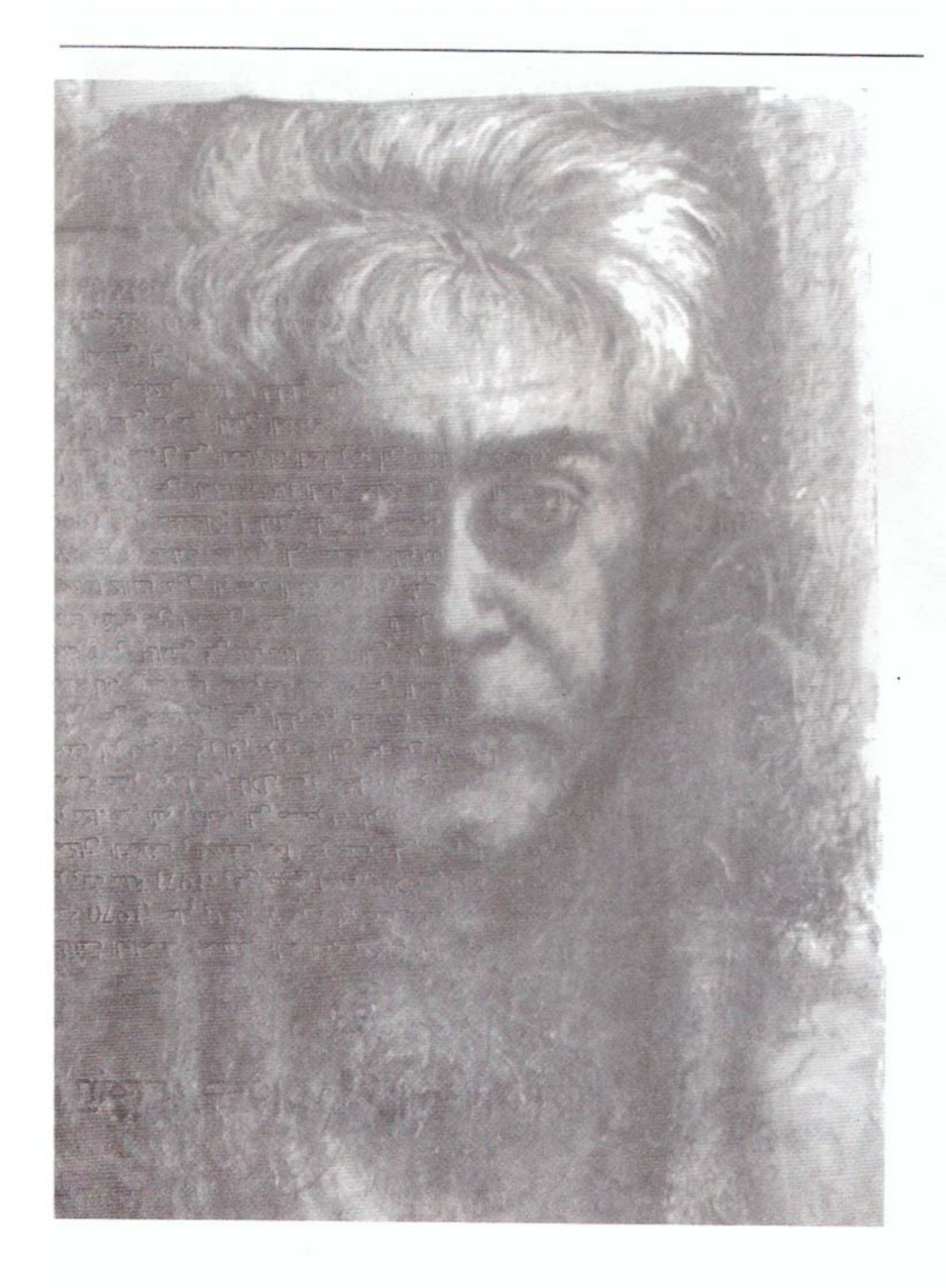
حسكو حسكو



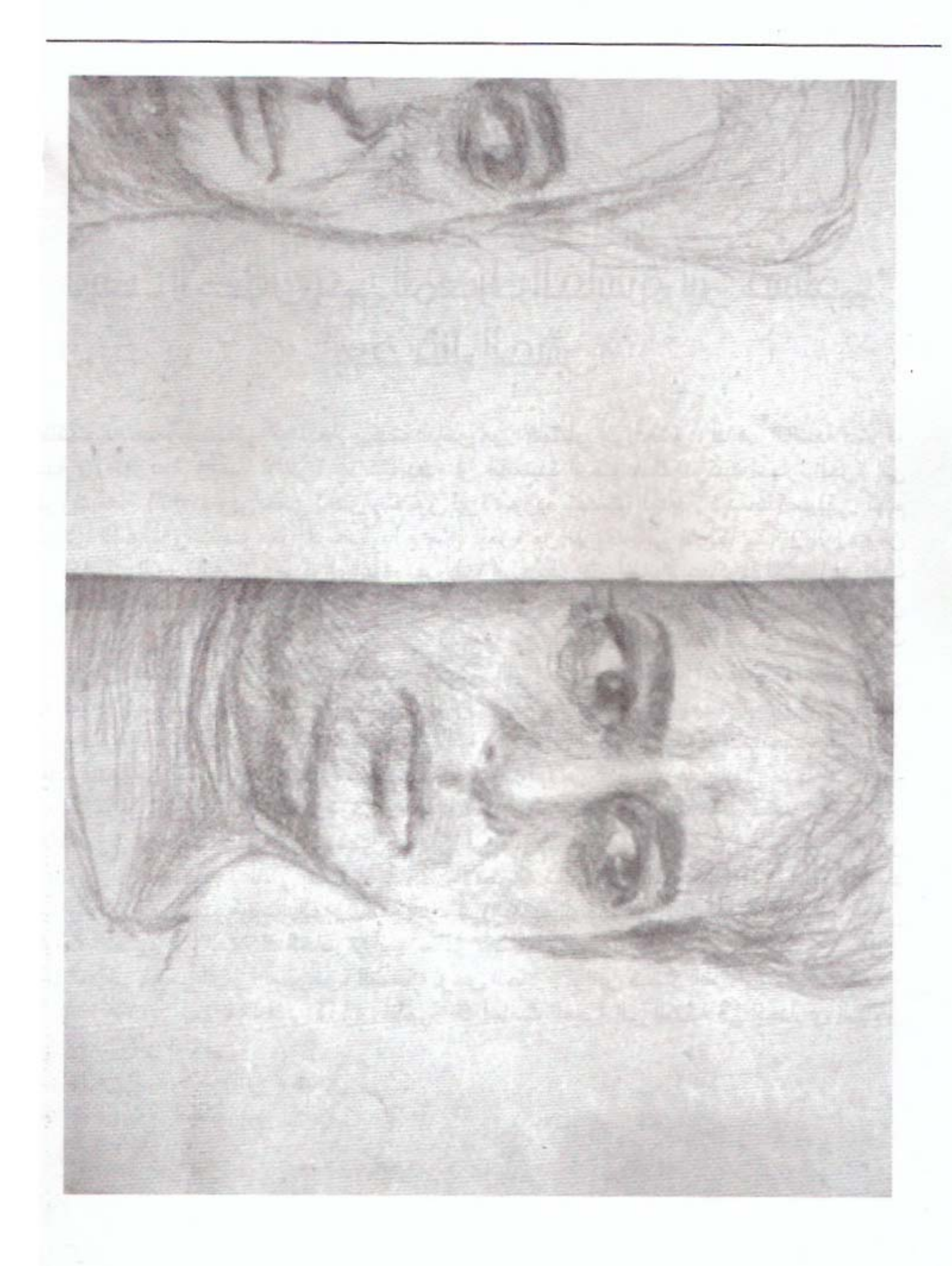

2006











سليم بركات

تتبعت الأصول في المعارك الخاسرة: أين تستلقي بعد فناء الجيش؟

ظننتُ العاصمة قصيدتي الضائعة. ركبتُ الباصَ من القامشلي إلى دمشق وأنا في التاسعة عشرة، سنة 1970. عام واحد، لاغير، أدركتُ بعده أن القصيدة ليستْ هناك. ركبتُ سيارة أجرة إلى بيروت سنة 1971، وفي جيبي إحدى وثلاثون ليرة سورية. تهدمتِ المدينة. تهدمتْ قصيدتي. تهدمَ المكان الشفيف والكثيف معاً. خرجتُ على متن باخرة من بيروت إلى لارنكا سنة 1982، ومن لارنكا، في اليوم ذاته، إلى صحراء البربر في الجزائر، على متن طائرة عسكرية بلا مقاعد. تهتُ خمسة عشر يوماً في ظلال سور مقفل، لأعود على متن طائرة ياسر عرفا إلى تونس. بعد شهرين عدت أدراجي، بأوراق مزورة إلى قبرص لأدخلها من البوابة الدبلوماسية شريكاً لشعب يبحث مثلي عن قصيدتي. في الطريق أضعتُ حقيبتي التي حوت ممتلكات أعماقي المنقولة وغير المنقولة، وبضمنها مجموعة شعرية عن الحيوان لم ينج منها إلا أربعون سطراً. في السنة الثانية عشرة من إقامتي في نيقوسيا عدت إلى بحر التيه بلا عمل. انتظرتُ معجزة فلم تحدث المعجزة. كنت منسياً من أخمص قدمي حتى قمة الجبل الذي يشرف من بيدر الله على ألمي. شجرات البيت وحدها كانت تدون الوجود المتقوض: أي قلب للسماء أن ينام المرء كل ليلة بقلب مكسور؟.

لامعجزة. حملتُ حقيبتي إلى صخب القوانين في ستوكهولم، مطلع سنة الإشفاق على القرون 1999. أمرٌ مضحكٌ: أعلنتنيْ بلديةُ العاصمة، بالاشتراك مع (نادي القلم - PEN) مواطناً أولَ منذ تم الإعلان عن المدينة، هذا العام مملكة حرة لـ (الكتاب المجروحين). لم أكن مجروحاً، لكنني تتبعتُ الأصول في المعارك الخاسرة: أين تستلقي بعد فناء الجيش؟.

ها أنا على مرمى اليقين المتقوض، الممسك برسن الحمار. قوانين كبصر الله.

لافائدة. سأتدبر شيئاً ما لطفلي قبل أن أنتهي. لقد أسلمت العجلة إلى الكتابة في انحداري الساحق من المعنى إلى المعنى.

كوني قوية، ياعضلة التيه الباقية.

كوني قوية، ياعضلة الضلال الأمين. وداعاً.